

Cornelia Kratz

Kunst *nach* W.G. Sebald

**Die Aneignung von Literatur in der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von
Tacita Dean, Christel Dillbohner sowie der Ausstellung *Waterlog* (2007)**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der
Universität zu Köln im Fach Deutsche Philologie

Text © Cornelia Kratz 2018
Erstveröffentlichung 2018
Zugleich Dissertation der Universität zu Köln 2016

INHALT

Danksagung.....	IV
1. Einleitung – Bezugssysteme und Formen der Wiederholung	1
2. Korrelationen zwischen Literatur und bildender Kunst	16
2.1 Literatur durch Kunst erfahren	18
2.1.2 Künstlerische Praktiken im Umgang mit Literatur	23
2.1.2 Lesespuren im Kunstmuseum – Kuratorische Praktiken	30
2.2.1 „Der Autor ist nur Konzentrationspunkt, Kondensator und Transformator“	40
2.2.2 W.G. Sebalds Kooperationen mit Künstlern: „Unerzählt“ und „For Years Now“ ..	55
3. Künstler als ‚produktive Leser‘	62
3.1 Tacita Dean und die Kunst der Recherche	67
3.1.1 „W.G. Sebald“ (2003)	73
3.1.2 Sammler: Koinzidenzen und objektive Zufälle	78
3.2 Christel Dillbohner und die Archäologie einer Landschaft	98
3.2.1 „Itinerary for a Walking Tour Through East Anglia“ (2004)	100
3.2.2 Nachgänger: Das Reisen in Fußspuren	104
3.3 Christel Dillbohners Kopfreise durch drei Jahrhunderte.....	125
3.3.1 „Nach der Natur“ (2005)	125
3.3.2 Chronist: Die Nervatur vergangener Leben aufzeichnen	127
3.4 Synthese: Aneignung und Kondensation – Schreibprozesse	145
4. Die Kunstaussstellung als ‚literarische Landschaft‘: „Waterlog“ (2007).....	153
4.1 Tacita Dean und ein Menschlicher Schatz	165
4.1.1 „Michael Hamburger“	169
4.1.2 Wahlverwandte: W.G. Sebald – Michael Hamburger – Tacita Dean	171
4.2 Marcus Coates und der Ruf des Schicksalsboten.....	191

4.2.1 „Britain’s Bitterns, circa 1997“	194
4.2.2 Künstlerschamane: W.G. Sebalds ‚ovidisches Bestiarium‘ und Marcus Coates Reise in die ‚untere Welt‘	196
4.3 Simon Pope und die Zugänglichkeit von Erinnerung	215
4.3.1 „The Memorial Walks“	217
4.3.2 Wanderer: W.G. Sebalds Wallfahrt und Simon Popes 1+17 Gedenkwege	224
4.4 Synthese: Aneignung und Transformation – Übertragungsprozesse	239
5. Schlussbetrachtung und Ausblick	250
6. Literaturverzeichnis.....	257
6.1 Siglenverzeichnis zu Texten W.G. Sebalds	257
6.2 Texte und Interviews W.G. Sebalds.....	257
6.4 Sonstige Literatur	259
7. Abbildungsverzeichnis	293
7.1 Abbildungsnachweis	293
7.2 Abbildungen	298
8. Kunst <i>nach</i> Sebald.....	300

Danksagung

Die vorliegende Studie ist die geringfügig überarbeitete und aktualisierte Fassung meiner Dissertation, die im Februar 2016 an der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln angenommen wurde.

Bedanken möchte ich mich bei Prof. Dr. Blamberger, Prof. Dr. Frohne sowie Prof. Dr. Lerm Hayes, die das Projekt betreut, mich mit wertvollen Anregungen und Ratschlägen unterstützt und sich auf den Grenzgang zwischen den Disziplinen eingelassen haben.

Die Arbeit wurde durch ein Stipendium der a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities, Cologne gefördert.

Den Künstlern, Steven Bode von Film and Video Umbrella sowie dem Deutschen Literaturarchiv Marbach danke ich für ihre Aufgeschlossenheit meinem Projekt gegenüber und für die Bereitstellung des Bildmaterials.

Dem Team der Galerie Christian Lethert danke ich fürs Mitfiebern und den letzten Anstoß zur richtigen Zeit.

Für konstruktive und ermutigende Gespräche danke ich Steffen Goldbecker und Uli Füssel für die gewissenhafte Endkorrektur. Bei meinen Freunden möchte ich mich für anregende Diskussionen, Motivationshilfen und tatkräftige Unterstützung bei Korrekturarbeiten bedanken, insbesondere bei Stefanie Coché, Corinna Kühn, Sarah Maupeu (meiner liebsten Büronachbarin), Jule Schaffer und Britta Tewordt. Jule und Britta gebührt darüber hinaus mein tiefer Dank für die allerbeste Arbeitsgruppe-Z.

Für ihre uneingeschränkte Unterstützung, Motivation und Geduld möchte ich an dieser Stelle ganz besonders Olivier Bos und meiner Familie danken: meiner Oma Trude, meinem Bruder Tobias und meinen Eltern Ursula und Norbert Kratz. Euch, Ursula und Norbert, ist dieses Buch gewidmet.

Februar, 2018

1. Einleitung – Bezugssysteme und Formen der Wiederholung

aber es ist schon alles gemalt/
es ist schon alles geschrieben/
es gibt schon alles/
Wir wiederholen was es schon gibt/
auf unsere Weise¹

Die Bedeutung von Wiederholung für das künstlerische Schaffen spiegelt sich im Werk des österreichischen Autors Thomas Bernhard geradezu exemplarisch und wird von dessen Protagonisten auch wiederholt reflektiert: So wird in der Erzählung „Gehen“ (1971) behauptet „Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert“² und der Schriftsteller im Stück „Am Ziel“ (1981) weiß, dass schon alles gemalt und schon alles geschrieben wurde, dass künstlerisches Schaffen stets im Akt der Wiederholung verläuft und bemerkt daher „Wir wiederholen was es schon gibt/ auf unsere Weise“³. Unzählige und verschiedenartigste Formen der Wiederholungen, die für Bewegung und Ruhe, für Wechsel und Dauer wie auch für Differenz und Identität sorgen, begründen nicht nur das Werk Bernhards, sondern die Bedeutung von Wiederholung sowie das Eintreten in bestehende Bezugssysteme ist auch für das künstlerische Schaffen zeitgenössischer Künstler konstituierend.⁴

Eine Zunahme an Kunstwerken, die auf der Grundlage von bereits existierenden Kunstwerken entstehen, die sie interpretieren, reproduzieren, neu ausstellen oder die unter Verwendung fremder Werke beziehungsweise anderer kultureller Produkte, die sie in ihr eigenes Werk integrieren, hergestellt werden, konstatiert Nikolas Bourriaud in seiner 2002 erschienenen Schrift „Postproduction“.⁵ Dass künstlerische Praktiken heute einem „archivarischen Impuls“ folgen, demonstriert Hal Foster anhand der Künstler Thomas Hirschhorn, Tacita Dean und Sam Durant und unterstreicht damit einhergehende Techniken des Sammelns und der Kombination von vorgefundenen Objekten.⁶ Den Unterschied zur Konzeptkunst der sechziger Jahre und nachfolgenden Praktiken sieht André Rottmann darin, dass die Referenzen einen „exponierten Status“ einnehmen, beziehungsweise in der „bewussten Offenlegung des zunehmend selbstreflexiven und formgebenden Prozesses des Bezugnehmens selbst“ – der Umgang mit Referenzen sei zum „vorherrschenden produktionsästhetischen Modell in der zeitgenössischen Kunst“ avanciert.⁷ Diese Offenlegung der Quellen kann auch in engem

¹ Bernhard, Thomas: Am Ziel, Frankfurt a.M. 1981, S. 120.

² Bernhard, Thomas: Gehen [1971], Frankfurt a.M. 2013, S. 36.

³ Bernhard: Am Ziel, 1981, S. 120.

⁴ Vgl. Jahraus, Oliver: Das ‚monomanische‘ Werk. Eine strukturelle Werkanalyse des Œuvres von Thomas Bernhard, Frankfurt a.M. 1992.

⁵ Bourriaud, Nicolas: Postproduction, New York 2010, S. 13.

⁶ Foster, Hal: An Archival Impulse. In: October, Bd. 110, 2004, S. 3-22.

⁷ Rottmann, André: Reflexive Bezugssysteme. In: Texte zur Kunst, Hf. 71, 2008, S. 78-94, hier S. 82.

Zusammenhang mit künstlerischen oder kuratorischen Projekten gesehen werden, die die Künstlerbibliothek in den Blick nehmen und Verknüpfungen zwischen Büchern und Kunstwerken herstellen. Eine dezidiert persönliche Künstlerbibliothek stellt Thomas Hirschhorns 2003 geschaffene „Emergency Library“ dar, mit der er explizit und offensiv ein ganzes Bezugssystem des eigenen Œuvres markiert.⁸



Abb. 1.1: Thomas Hirschhorn: Emergency Library, 2003

Ich habe 37 Bücher ausgewählt, die für mich wichtig sind. Jedes der Bücher ist notwendig für mich. Jedes der Bücher zählt. [...] Wichtig ist, dass sie Behauptungen sind, dass sie insistieren. Um mich gegenüber ihrer Insistenz zu engagieren und zu verpflichten, wollte ich die Bücher sehr groß machen. Durch die Vergrößerung bekommen sie etwas Objekthaftes. Es ging darum, die von mir gewählten Bücher gegen ihren blossen ‚Inhalt‘ aufzurichten. Sie gegen ihren Inhalt zu verteidigen. [...] Ich liebe sie als Widerstände, als absolute Forderungen. Weil sie Forderungen und Überforderungen sind.⁹

Die Notwendigkeit, auf die Hirschhorn mit der Wahl des Titels anspielt, wird durch die skulpturale Form der von ihm ausgewählten Bücher weiter akzentuiert. Die Fotografie, auf der der Künstler mit nacktem Oberkörper vor seiner monumental gewordenen Bibliothek posiert, stellt diesen, wie Albert Coers meint, als „Mängelwesen“¹⁰ dar, das auf die Bücher angewiesen ist. Man könnte die Pose aber auch als Dominanzverhalten interpretieren: der Künstler, der die Bücher ausgewählt und zu Objekten verwandelt hat, sich diese folglich psychisch wie physisch aneignet, bedarf keiner schützenden Kleidung, da er die zu skulpturalen Monumenten gewordenen Bücher immer noch überragt. Unabhängig davon handelt es sich um eine modellhaft zu verstehende und offene Form der Aneignung. Konkrete Beziehungen der einzelnen Bücher zu künstlerischen Arbeiten müssen jedoch über andere

⁸ Die „Emergency Library“ setzt sich aus 37 Büchern zusammen, gefertigt aus Pappe, Papier, Farbkopien und Klebeband, unterschiedliche Maße. Siehe unter „Artist Choice“ in: Buchloh, Benjamin H.D./ Gingeras, Alison M./ Basualdo, Carlos: Thomas Hirschhorn, London 2004, S. 112-117.

⁹ Thomas Hirschhorn zitiert nach: www.inktree.ch/?p=393 (10.11.2017).

¹⁰ Coers, Albert: Das Buch des Künstlers als Künstlerbuch. In: Gilbert, Annette (Hg.): Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern, Bielefeld 2012, S. 373-389, hier S. 376.

Arbeiten erschlossen werden: Mit dem schriftstellerischen Werk des Autors Robert Walser, dessen Buch „Der Gehülfe“ (1985) auch Teil der „Emergency Library“ ist, hat sich der Künstler beispielsweise wiederholt und auf vielfältige Weise auseinandergesetzt. Hirschhorn widmete ihm nicht nur einen seiner bekannten Kioske¹¹, sondern schuf auch eine raumgreifende Installation mit dem Titel „Wasserfall mit Robert Walser Tränen“ (1995)¹² sowie die Videoarbeit „Robert Walser Tanz“ (2006)¹³. Das 4,17-minütige Video zeigt in statischer Kameraeinstellung den Künstler, der hier nach eigener Aussage für Robert Walser „Literatur tanzt“¹⁴. Die Installation wie auch das Video waren 2014 Teil der Ausstellung „Ohne Achtsamkeit beachte ich alles. Robert Walser und die bildende Kunst“, die im Aargauer Kunsthaus präsentiert wurde.¹⁵ Im Ausstellungskatalog wird Walsers Bedeutung als „Impulsgeber“ für andere Kunstschaaffende hervorgehoben, die aus seinem Werk wie auch aus seiner Persönlichkeit entspringe, nicht nur für Schriftsteller, sondern auch für Musiker, Komponisten und, wovon die Ausstellung Zeugnis ablegt, bildenden Künstlern.¹⁶ „[D]ass ein Schriftsteller zu einer Art Leitfigur in der bildenden Kunst der Gegenwart wird“ bezeichnet Konrad Tobler, dessen Katalogbeitrag sich mit Walser in der Gegenwartskunst auseinandersetzt, als „erstaunlich“.¹⁷ Dabei lassen sich (wie unter 2.1 weiter auszuführen sein wird) einige Autoren finden, deren Leben und Werk einen bedeutenden Widerhall in der bildenden Kunst erfährt. Die Kunsthistorikerin und Kuratorin Christa-Maria Lerm Hayes hat dies ausgehend von James Joyce in der Ausstellung „Joyce in Art“ (2004) anhand eines beachtlichen, von ihr zusammengetragenen Korpus unter Beweis gestellt. Joyce, den sie als „artists‘ writer“ bezeichnet, spricht sie im Ausstellungskatalog einen dezidierten Impetus auf

¹¹ „Robert Walser Kiosk“, Universität Zürich-Irchel, Zürich 1999. Holz, Pappe, Papier, Drucke, Fotokopien, Kugelschreiber, Klebeband, Bücher, Tisch, Stuhl, Tischlampe, Neonlicht, integriertes Video. Weitere Kioske widmete Hirschhorn u.a. den Schriftstellern Emmanuel Bove und Ingeborg Bachmann.

¹² Hirschhorn, Thomas: „Berliner Wasserfall mit Robert Walser Tränen“, 1995. Drucke, Klebestreifen, Papier, Karton, Aluminiumfolie, 9,4 x 6,8 x 46 m.

¹³ Hirschhorn, Thomas: „Robert Walser Tanz“, 2006. Video, 4,17 Min., Farbe, ohne Ton.

¹⁴ Aussage Thomas Hirschhorns, zitiert nach: Elmer, Karoliina/ Schuppli, Madeleine: „Ohne Achtsamkeit beachte ich alles.“ Zeitgenössische Künstler im Dialog mit Robert Walser. In: Schuppli, Madeleine/ Schmutz, Thomas/ Sorg, Reto (Hg.): „Ohne Achtsamkeit beachte ich alles“. Robert Walser und die bildende Kunst. Ausst.-Kat. Sulgen 2014, S. 46-91, hier S. 90.

¹⁵ Die Ausstellung, in der neben zeitgenössischen Arbeiten zum Werk Walsers, Gemälde versammelt wurden, denen man zu Walsers Lebzeiten an dessen Wohnorten in der Schweiz und in Berlin begegnen konnte, entstand in Kooperation zwischen dem Aargauer Kunsthaus und dem Robert Walser-Zentrum, Bern und wurde vom 10.05.2014–27.07.2014 im Aargauer Kunsthaus gezeigt.

¹⁶ Vgl. Elmer/ Schuppli: „Ohne Achtsamkeit beachte ich alles“. Zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler im Dialog mit Robert Walser. In: Schuppli/ Schmutz/ Sorg (Hg.): „Ohne Achtsamkeit beachte ich alles“, 2014, S. 46-91, hier S. 46.

Mit Nennung der männlichen Bezeichnung ist in dieser Untersuchung, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die weibliche Form impliziert.

¹⁷ Tobler, Konrad: Das Ungesicherte sehen. Robert Walser in der Gegenwartskunst. In: Schuppli/ Schmutz/ Sorg (Hg.): „Ohne Achtsamkeit beachte ich alles“, 2014, S. 17-22 hier S. 18.

die bildende Kunst, besonders der 60er und 70er Jahre zu.¹⁸ Dass bereits ein literarisches Werk ausreichen kann, um zahlreiche künstlerische Arbeiten zu evozieren, zeigte die Ausstellung „Alice im Wunderland der Kunst“, die sich Lewis Carrolls „Alice’s Adventures in Wonderland“ von 1865 zum Ausgangspunkt setzte und Kunstwerke unterschiedlichster Gattungen aus 150 Jahren versammelte.¹⁹ Betrachtet man wie Friedhelm Scharf die documenta-Ausstellungen unter dem Aspekt „Literatur als Themenfeld und Exponat“, dann wird auch hier der Stellenwert von Literatur als Bezugssystem für Künstler sichtbar.²⁰ Hier sei auf Joseph Kosuths Installation „Passagen-Werk (documenta-Flanerie)“ (1992) auf der documenta 9 verwiesen, dass im Bezug zu Walter Benjamins gleichnamigem Werk entstand sowie auf der darauffolgenden documenta auf die Videoinstallation „Der Sandmann“ (1997) von Stan Douglas.²¹ Für die documenta 11 im Jahr 2002 verzeichnet Scharf mit Verweis auf „Klassiker wie Homer (Isaac Julian, Joan Jonas), William Blake (Cerith Wyn Evans), die Brüder Grimm (Ecke Bonk), Italo Svevo (William Kentridge), bis hin zu modernen amerikanischen Autoren wie Ralph Ellison (Jeff Wall) und James Baldwin (Glenn Ligon)“ gar einen „vorläufigen Höhepunkt in der Tendenz [...], dass bildende Künstler verstärkt auf literarische Texte zurückgreifen“.²² Eine Feststellung, die durch Thomas Hirschhorns ebenfalls für die documenta 11 geschaffene monumentale Arbeit für den französischen Philosophen und Dichter George Bataille, die Scharf gar als „regelrechte[s] Literaturmonument“ bezeichnet, unterstrichen wird.²³

¹⁸ Lerm Hayes, Christa-Maria (Hg.): Joyce in Art. Visual Art inspired by James Joyce. Ausst.-Kat. Dublin 2004, S. 322. Die Ausstellung wurde vom 10.06.2004–29.08.2004 in der Royal Hibernian Academy, Dublin präsentiert.

¹⁹ Die Ausstellung wurde vom 22.06.2015–30.09.2012 in der Hamburger Kunsthalle gezeigt und begleitet von dem Katalog: Görgen, Annabelle/ Schulz, Christoph Benjamin (Hg.): Alice im Wunderland der Kunst. Ausst.-Kat. Stuttgart 2012.

²⁰ Scharf, Friedhelm: Literatur als Themenfeld und Exponat der Documenta-Geschichte. In: Autsch, Sabiene/ Grisko, Michael/ Seibert, Peter (Hg.): Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern, Bielefeld 2005, S. 101-120.

²¹ Kosuth, Joseph: „Passagen-Werk (documenta-Flanerie)“, Installation aus mit Tüchern verhangenen Gemälden und Skulpturen sowie Text; Douglas, Stan: „Der Sandmann“, 1995, Zweikanal, 16mm-Film, Schwarz-Weiß Filmprojektion mit Stereo Soundtrack, 9,50 Min., Loop.

²² Scharf: Literatur als Themenfeld und Exponat der Documenta-Geschichte, 2005, S. 102.

Julian, Isaac: „Paradise Omeros“, 2002, Dreifache DVD Projektion, 16mm-Film übertragen auf DVD, Schwarz-Weiß, Farbe, Ton, 20-25 Min.; Jonas, Joan: „Lines in the Sand“, 2002, Video-Installation und Performance; Wyn Evans, Cerith: „Cleave 02“, 2002, Projektion von Myriaden wirbelnder weißer Glühbirnen und einer Diskokugel, die in Morsezeichen übersetzte Fragmente von Texten William Blakes übertragen; Bonk, Ecke: „Book of Words. Random Reading“, 2002, Hologramm, das 428 Rahmen (27,2 x 35,3 x 2,2 cm) mit 380 Lieferungen des Deutschen Wörterbuches in chronologischer (nicht alpha-betischer) Reihenfolge (1852–1961) sowie 48 Lieferungen der Neubearbeitung (1965–2002) umfasst; Kentridge, William: „Confessions of Zeno“, 2002, Theater-Performance, 85 Min.; Wall, Jeff: „After Ralph Ellison, Invisible Man, the Preface“, 2002, Cibachrome im Leuchtkasten, 190 x 265,5 x 26 cm; Ligon, Glenn: „A Stranger in the Village“, Teil einer 1998 begonnenen Serie von Kohlestaubbildern.

²³ Scharf: Literatur als Themenfeld und Exponat der Documenta-Geschichte, 2005, S. 102. Hirschhorn, Thomas: Bataille Monument, 2002, Arbeit im öffentlichen Raum: Bibliothek „George Bataille“, Skulptur, Ausstellung „Bataille“, Fernsehstudio, Internet-Kameras, Fahrdienst, Workshops, Imbiss.

Angesichts einer Kultur des Zitierens, Appropriierens und Wiederholens²⁴ gehört die Untersuchung gattungsüberschreitender Phänomene im Rahmen der Forschung zum Standardrepertoire. Allerdings lassen sich kaum wissenschaftliche Studien finden, die in detaillierten Analysen den Aneignungsstrategien zeitgenössischer Künstler nachgehen und eine eingehende Betrachtung der intermedialen Bezüge und des Transformationsprozesses leisten, wenn es sich beim Ausgangsmedium um ein literarisches Werk handelt. Unter vielfältigen Bezeichnungen wie „Bildende Kunst anlässlich von Literatur“, „Kunst antwortet auf Literatur“, „Rendezvous der Künste“, „Literatur als Impuls für Kunst“, „Korrespondenzen zwischen Literatur und bildender Kunst“ verharret die Untersuchung künstlerischer Aneignung literarischer Werke im Rahmen bloßer Zuschreibungen ohne genauere Analysen in kurzen Aufsätzen oder Ausstellungskatalogen, die mitunter zwar eine fundierte Aufarbeitung leisten, allerdings keinerlei theoretische Auseinandersetzung bieten. Obwohl literarische Werke als Ausgangsmedium für künstlerische Aneignungen wie auch für kuratorische Konzepte, nachzuweisen sind (siehe 2.1), mangelt es an einem methodischen Ansatz, um die intermediale Dynamik zwischen Literatur und bildender Kunst präzise zu untersuchen.

Die vorliegende Untersuchung setzt hier an und nimmt im Folgenden zeitgenössische Kunstwerke in den Fokus, deren Entstehungsprozesse auf der künstlerischen Aneignung literarischer Werke basieren, die sich in unterschiedlichsten Bezugnahmen widerspiegeln und dafür die Materialität des Buchformats beibehalten (Künstlerbuch) oder über den Buchkörper hinaus eine neue künstlerische Ausdrucksform (z.B. Wandarbeit, Film, Installation) wählen. Relevant sind solche Kunstwerke, bei denen über Aspekte der Ähnlichkeit hinaus von einer aktiven Auseinandersetzung mit einem konkreten literarischen Werk ausgegangen werden kann, was sich in bewusst intendierten und dadurch expliziten Markierungen manifestiert.

Es wird davon ausgegangen, dass die künstlerische Tätigkeit mit dem Akt des Lesens beginnt, der Künstler wird in der Folge als „produktiver Leser“²⁵ verstanden, dessen Lektüre Ausdruck in einer künstlerischen Produktivität findet. In der entstehenden bildkünstlerischen Ausdrucksform, gleich welcher Materialität und Medialität, soll die vorausgegangene Auseinandersetzung mit dem literarischen Werk, die sich in Bezugnahmen manifestiert,

²⁴ In seinem Buch „Culture of the Copy“ richtet der amerikanische Kulturhistoriker Hillel Schwartz den Blick aus kunst-, natur-, kultur-, sozial-, medizinhistorischer, anthropologischer, soziologischer und theologischer Perspektive auf Konzepte von Mimikry, Replikation, Simulakra, Reproduktion, Originalität und Authentizität – eine Enzyklopädie der Verdopplungen. Schwartz, Hillel: *The Culture of the Copy: striking likenesses, unreasonable facsimiles*, New York 1996.

²⁵ Aleida Assmanns Ausführungen zum schreibenden Lesen seien hier übertragen auf Künstler als schreibende und produzierende Leser, die mit ihren Werken Literatur in Bildende Kunst übersetzen. Vgl. Assmann, Aleida: Einleitung: Metamorphosen der Hermeneutik. In: Dies. (Hg.): *Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M. 1996, S. 7-26.

aufgezeigt werden. Wenn im Rückgriff auf ein bestehendes literarisches Werk mit künstlerischen Mitteln eine Arbeit geschaffen wird, bedeutet das für die Rezipienten der Kunstwerke, dass sie mit einer potenzierten Lektüre konfrontiert werden – da sich die Arbeiten aus der Lektüre und Relektüre literarischer Werke zusammensetzen. Jede Bezugnahme löst folglich Fragen bezüglich Autorschaft und dem Status von Original und Kopie aus, die es ebenfalls zu berücksichtigen gilt, denn durch die künstlerische Aneignung findet eine Entgrenzung des originären Werks statt.

Die detaillierte Kenntnis der Kunstwerke sowie der ihnen zugrunde liegenden literarischen Werke ist für eine solche Analyse unabdingbar. Um dies gewährleisten zu können, wird sich die Untersuchung auf einen Autor beschränken. Diese Fokussierung auf einen Autor führt zugleich vor Augen, wie vielseitig künstlerische Aneignungen desselben literarischen Werkes verlaufen können.

Ein Autor, dessen Werke im akademischen Diskurs seit Jahren für anhaltende Resonanz sorgen und internationale Wahrnehmung erfahren, ist der 1944 in Wertach im Allgäu geborene W.G. Sebald. Seit seinem Tod im Jahr 2001 hat sein Œuvre eine auffällige intermediale Dynamik evoziert, die sich in einem vielfältigen Spektrum an Übertragungen manifestiert: Filme, Theaterstücke, Performances, Szenografien, musikalische Beiträge, bild-künstlerische Arbeiten sowie Ausstellungskonzepte sind im Rückgriff auf seine Werke realisiert worden:

Sebald überall: Exzerpte aus seinen Büchern gehen in postdramatische Bühnenperformances ein, in dem ihm so verhassten Internet widmen sich unterschiedlichste Blogs seinem Werk, und bildende Künstler wie Tacita Dean verarbeiten seine Texte in vielfältiger Weise. Sein Meisterwerk *Die Ringe des Saturn* wurde auf dubiose Weise verfilmt, und während Patti Smith ihm auf einem fulminanten Konzert ihren Tribut zollte, indem sie Exzerpte aus *After Nature* rezitierte, richtete sein Geburtsort einen Wanderweg ein, der den Spuren des autobiografischen Erzählers von *Schwindel. Gefühle.* folgt. Ein Ende dieser vielschichtigen Rezeption zwischen Ehrerweisung und Vereinnahmung ist vorerst nicht abzusehen.²⁶

Die Vielfalt dieser – teils bizarre Formen annehmenden – Bezugnahmen, zeichnet Sebalds Œuvre als fruchtbaren Untersuchungsgegenstand aus. Der cursorische Überblick verdeutlicht aber auch, dass die vorliegende Untersuchung einer sorgfältigen Korpusauswahl bedarf, um sich dem Vorwurf zu entziehen, die ausgewählten künstlerischen Arbeiten seien im Rahmen einer reinen „tribute industry“²⁷ entstanden. Es sollen im Folgenden ausschließlich

²⁶ Schütte, Uwe: Doch kein Heiliger. In: Der Freitag, 18.05.2014. www.freitag.de/autoren/der-freitag/doch-kein-heiliger (19.12.2017).

²⁷ Lerm Hayes problematisiert diesen Aspekt in ihren Ausführungen anlässlich der Ausstellung „Convergence: Literary Art Exhibitions“ (2011) und sieht in der für die Ausstellung versammelten Auswahl an künstlerischen Positionen, den Vorwurf widerlegt, in jeder Referenz, auch wenn sie sich auf kanonische Werke bezieht, eine

künstlerische Arbeiten untersucht werden, in denen über bloße Analogien hinaus deutliche Bezüge vorliegen und daher eine bewusste Auseinandersetzung des Künstlers mit Sebalds Werk nachgewiesen werden kann. Das zentrale Anliegen der Untersuchung ist es daher, nach eingehenden Werkanalysen die konkreten künstlerischen Aneignungsstrategien, die sich in sehr unterschiedlichen intermedialen Bezügen (seien sie narrativer, thematischer, struktureller Art) manifestieren, zwischen Ausgangs- (literarisches Werk Sebalds) und Zielmedium (Künstlerbuch, Wandarbeit, Film, Installation) unter Berücksichtigung der jeweiligen medienspezifischen Ausdrucksmöglichkeiten in interdisziplinär ausgerichteten Analysen herauszuarbeiten, um den Übertragungsprozess von Literatur in bildende Kunst möglichst präzise darstellen zu können. Aneignung wird als dynamischer Prozess (der Rückgriff auf Bestehendes lässt eine neue Produktivität entstehen) und wichtiger Aspekt der künstlerischen Arbeit verstanden, das heißt, Aneignung wird als zentrale produktionsästhetische Kategorie angesehen. Diese erschöpft sich keinesfalls durch Formen der Illustration, sondern bringt kongeniale Schöpfungen hervor, die durch das Zusammenspiel von Aneignung und genuiner Erfindung strukturiert sind und ein Erkenntnis generierendes Spannungsverhältnis evozieren. Die Produktionsästhetik der Werke wird genau betrachtet, um auch mögliche Parallelen zu Sebalds Arbeitsprozess zu exponieren. Wie die Künstler, die mit ihren Werken Referenzen zum literarischen Werk Sebalds herstellen, dieses in Teilaspekten in ihre Arbeiten einfließen lassen oder gar vollständig übernehmen, so finden sich auch in Sebalds schriftstellerischem Verfahren zahlreiche Strategien der Aneignung, die sich nicht nur auf intertextueller, sondern auch auf intermedialer Basis nachweisen lassen (siehe 2.2).

Dass die Fokussierung auf einen Autor und sechs Kunstwerke, die aber bewusst eine Heterogenität aufweisen, um die Bandbreite künstlerischer Aneignung von Literatur vermitteln zu können, keine allgemeingültigen Antworten auf sämtliche offene Forschungsfragen ermöglicht, steht außer Frage. Anvisiert werden aber anschlussfähige Erkenntnisse bezüglich Aneignungsstrategien, Wiederholung und Transformation sowie damit einhergehende Fragen nach Originalität und Autorschaft, die unabhängig von Autor und Künstler Relevanz haben.

Forschungsbereich und methodischer Ansatz

Die Untersuchung von Bezugnahmen, die nur ein Medium involvieren, verbleibt im Bereich der Intramedialität. Innerhalb der Literaturwissenschaften manifestiert sich dieser Aspekt in

bloße Ehrerbietung zu sehen, denn „reading and interpreting literature is – in diverse ways – at the core of some of the most renowned contemporary artists’ practices“. Ihren Text zur Ausstellung hat mir Frau Lerm Hayes freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

der intertextuellen Struktur literarischer Werke, dem im Rahmen der Intertextualitätsforschung nachgegangen wird.²⁸ In der Kunstgeschichte finden sich insbesondere ikonographische und ikonologische Ansätze, die das Zitieren von Bildmotiven und Bildvorlagen durch bildkünstlerische Werke verdeutlichen, so stehen Zitat und Paraphrase exemplarisch für interpiktorale Bezugnahme- und Verweisformen.²⁹ Mediengrenzen überschreitende Phänomene werden hingegen im Forschungsfeld der Intermedialität verhandelt, wie dies zum Beispiel bei der ekphrastischen Evokation eines Gemäldes der Fall ist oder der Inkorporation von Abbildungsmaterial innerhalb eines literarischen Werks. Beziehen sich Künstler hingegen auf Literatur oder integrieren Sprache in ihre Werke, überschreiten also ihrerseits Mediengrenzen, dann fallen diese Formen ebenfalls in das Untersuchungsfeld der Intermedialität. Da Mediengrenzen überschreitende Austausch- und Transformationsprozesse wie auch mediale Mischformen keine Ausnahmeerscheinungen darstellen, sondern vielmehr zur gängigen ästhetischen Praxis avanciert sind, hat sich in den einzelnen Kunstwissenschaften ein terminologischer Pluralismus mit divergierenden Verfahrensweisen entwickelt. In Anbetracht der zunehmenden „Tendenzen der Aufhebung der Grenzen zwischen den einzelnen Künsten, die sich von traditionell etablierten Formen der Kombination von Kunstmedien absetzen“, hat sich das Graduiertenkolleg InterArt, das an der Freien Universität Berlin seit Oktober 2006 verankert ist, zum Ziel gesetzt, durch interdisziplinäre Ansätze Methoden und Begriffe zu entwickeln, mit denen diesen Phänomenen und ihren hybriden Ästhetiken angemessen entgegengetreten werden kann.³⁰ Ein Ansatz, den auch das kunstwissenschaftliche Promotionsprogramm ProArt, das von allen Fächern des Departments Kunstwissenschaften der LMU seit dem Wintersemester 2009/10 gemeinsam angeboten wird, verfolgt: „Ziel ist es, die Kunstwissenschaften als Schlüsseldisziplin(en) zur Erforschung ästhetischer, (inter)kultureller und (inter)medialer

²⁸ Hier und im Folgenden im Sinne von Ulrich Broich und Manfred Pfister verstanden, die in Abgrenzung zu Julia Kristeva einen eingeschränkten, kommunikativ-semiotischen Begriff von Intertextualität entwerfen, der auf markierte Bezüge zwischen Texten und deren Funktionen im Textganzen abhebt. Siehe: Broich, Ulrich/ Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985, bes. S. 31-47.

²⁹ Vgl. Gelshorn, Julia: Interikonizität. In: Kritische Berichte, Hf. 3, Jg. 35, 2007, S. 53-58; Rosen, Valeska von: Interpikturalität. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Stuttgart, Weimar 2003, S. 161-164; Zuschlag, Christoph: Vom Kunstzitat zur Metakunst - Kunst über Kunst im 20. Jahrhundert. In: Mai, Ekkehard/ Wettengl, Kurt (Hg.): Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Wolfratshausen 2002, S. 171-189.

³⁰ Zitiert aus dem Forschungsprogramm des Internationalen Graduiertenkollegs InterArt: www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/interart/media/dokumente/Forschungsprogramm_InterArt.pdf (10.09.2013). Siehe auch: Fischer-Lichte, Erika/ Hasselmann, Kristiane/ Rautzenberg, Markus (Hg.): Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies - neue Perspektiven der Kunstwissenschaften, Bielefeld 2010.

Praktiken zu etablieren. Zudem gilt es, die Grundlagen einer neuen Disziplin zu legen: die der Kunst-Komparatistik.“³¹

Den fachkompetenzspezifischen Ausdifferenzierungen setzte Irina Rajewsky 2002 eine Systematisierung entgegen, die eine grundlegende Einteilung und eine differenzierte Typologie bietet.³² Ausgehend von einem weit gefassten Intermedialitätsbegriff, der als „Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene, also all der Phänomene, die, dem Präfix ‚inter‘ entsprechend, in irgendeiner Weise zwischen den Medien anzusiedeln sind“³³, steht, ist mit diesem Ansatz im engeren Sinne gemeint, dass Darstellungsformen und Wahrnehmungsmuster eines Mediums in einem anderen Medium zitiert, imitiert, reflektiert, transformiert oder auch kommentiert werden.

Um möglichst detaillierte Aussagen über die intermedialen Bezüge zwischen den literarischen Werken Sebalds und den Kunstwerken treffen zu können, müssen die dem literarischen Ausgangsmedium bereits immanente Intermedialität ebenso wie die medienspezifischen Eigenheiten der für diese Untersuchung ausgewählten Kunstwerke berücksichtigt werden.³⁴ Das Konzept der Intermedialität erhält in diesem Zusammenhang folglich den Status einer Vergleichskategorie, die dazu dient, formale und inhaltliche Übertragungen eines Stoffes aus einem Medium in ein anderes zu analysieren, also den Prozess der Transformation. Transformationen sind operative Formen der Differenz im Übergang von einer Form zu einer anderen, indem die vorangegangene Form zum Medium der folgenden gemacht wird. Um diese unter Berücksichtigung der medialen Konstitutionen angemessen untersuchen zu können, bedarf das basale Konzept der Intermedialität zwecks Präzisierung eine weiterführende Konzeptualisierung. Dazu wird das Transkriptivitätskonzept, das im Rahmen

³¹ Zitiert von der ProArt-Website: www.proart.marc.uni-muenchen.de/programm/idee/index.html (02.11.2017). Siehe auch: Reiche, Ruth/ Romanos, Iris/ Szymanski, Berenika [et al.] (Hg.): Transformationen in den Künsten. Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik, Bielefeld, 2011.

³² Irina Rajewsky hat den Phänomenbereich der Intermedialität klar von transmedialen („Medienunspezifische Phänomene, die in verschiedensten Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist“) und intramedialen Phänomenen („Phänomene, die nur ein Medium involvieren“) unterschieden und eine Systematisierung der Intermedialität in intermediale Bezüge, Medienwechsel und Medienkombinationen vorgelegt. Siehe: Rajewsky, Irina: Intermedialität, Tübingen 2002, S. 19.

³³ Rajewsky: Intermedialität, 2002, S. 12.

³⁴ Sebalds Prosawerke wurden bereits wiederholt Gegenstand intramedialer wie intermedialer Studien, da sie einerseits eine hohe intertextuelle Dichte aufweisen und andererseits intermediale Bezüge in Form ekphrastischer Evokationen beinhalten. Darüber hinaus werden in den Prosawerken durchgehend Text und Bild als distinkte Medien miteinander kombiniert und fallen daher in die Kategorie der Medienkombination. Das Langedicht „Nach der Natur“ verfügt noch über kein Abbildungsrepertoire, aber wie die Prosawerke weist es zahlreiche Ekphrasen auf. Siehe: Schmucker, Peter: Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W.G. Sebald. Berlin, New York 2012 sowie Steinaecker, Thomas von: Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografie in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds, Bielefeld 2007.

des Forschungskollegs „Medien und kulturelle Kommunikation“ entwickelt wurde und Bezugnahmen von Medien auf Medien als zentrale Verfahrensform kultureller Semantik versteht, hinzugezogen.³⁵ Das Modell der Transkriptivität kann, anders als es eine etymologische Ableitung vermuten lässt, als intermediales Verfahren auf heterogene Forschungsfelder appliziert werden und ist somit auch für die vorliegende Arbeit praktikabel, besonders da es den transformationellen Aspekt im Wechselverhältnis der Medien verstärkt in den Blick nimmt. Jäger sieht zwischen einem zugrunde liegenden symbolischen System, dem ‚Prätext‘, und dem daraus – mittels intra- oder intermedialer transkriptiver Verfahren – abgeleiteten neuen Symbolsystem (Transkript) kein einfaches Abbildungsverhältnis, er betont vielmehr den innovativen Charakter des Transkripts und den Eigensinn des neuen Mediums: „Obwohl der Prätext der Transkription vorausgeht, ist er als Skript doch erst das Ergebnis der Transkription“. ³⁶ Jede Transkription stellt die Konstitution eines Skripts dar und öffnet somit „neben sich ein Feld der Prätexte für alternative Lektüren“ sowie „zugleich den Raum für Postskripte, die ihrerseits als Skript-Behauptungen das iterativ-endlose Spiel der Lektüren in Gang halten.“³⁷

Wo die Wiederaufnahme von Elementen vorgängiger kultureller Artefakte untersucht wird, rücken Prozesse der Erinnerung wie auch deren Fragilität in den Fokus. Die Arbeit geht daher ebenfalls Fragen der Erinnerung, Aufbewahrung und Rekonstruktion von Vergangenen nach und beschäftigt sich mit Prinzipien des Sammelns, Speicherns und Archivierens.³⁸ Im Zusammenhang mit dem Konzept der Intermedialität sind Aspekte der Gedächtnis- und Erinnerungsforschung ebenfalls bedeutsam, wie Kirsten Dickhaut in ihrem Aufsatz

³⁵ Das kulturwissenschaftliche Forschungskolleg wurde Ende der 1990er Jahre an den Universitäten Aachen, Bochum, Bonn und Köln gegründet. Siehe: Jäger, Ludwig: Transkriptionen: inframedial. In: Liebrand, Claudia/Schneider, Irmela (Hg.): Medien in Medien, Köln 2002, S. 123-128, hier S. 123.

³⁶ Jäger, Ludwig: Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik. In: Ders./ Stanitzek, Georg (Hg.): Transkribieren-Medien/Lektüre, München 2002, S. 19-41, hier S. 30.

³⁷ Jäger: Transkriptivität, 2002, S. 33.

³⁸ Dass die Forschung zu Gedächtnis und Erinnerung ein großes Interesse erfahren hat, spiegelt sich in zahlreichen Publikationen im Bereich der Literaturwissenschaft wie auch der Kunstgeschichte wider. Literaturwissenschaft: Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, Stuttgart 2005; Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven, Berlin, New York 2005; Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität-Historizität-Kulturspezifität, Berlin, New York 2005; Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandel des kollektiven Gedächtnisses, München 1999; Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hg.): Memoria. Vergessen und Erinnern, München 1993. Kunstgeschichte: Meier, Cordula: Gedächtniskonjunktur in aktueller Kunst. In: Positionen, Hf. 72, speichern...vergessen, Mühlenbeck 2007, S. 6-10; Gibbons, Joan: Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance, London, New York 2007; Saltzman, Lisa: Making Memory Matter. Strategies of Remembrance in Contemporary Art, Chicago 2006; Meier, Cordula: Kunst und Gedächtnis. Zugänge zur aktuellen Kunstrezeption im Licht digitaler Speicher, München 2002; Hemken, Kai-Uwe: Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst, Leipzig 1996; Reck, Hans Ullrich (Hg.): Zwischen Erinnern und Vergessen. Transitorische Turbulenzen II, Kunstforum International, Bd. 128, 1994 sowie Ders. (Hg.): Konstruktionen des Erinnerns. Transitorische Turbulenzen I, Kunstforum International, Bd. 127, 1994.

„Intermedialität und Gedächtnis“ ausgeführt hat.³⁹ Jäger verweist in seinen diesbezüglichen Ausführungen auf die zentrale Bedeutung von Transkriptivität für die Gedächtnis- und Erinnerungsforschung, da sie ein „organisatorisches Grundprinzip des kulturellen Gedächtnisses insbesondere literalisierter Gesellschaften“ darstelle, die zur „Speicherung, Tradierung und Fortschreibung des kulturellen Wissens auf das intramediale (intertextuelle) und intermediale Zusammenspiel verschiedener Symbolsysteme“ zurückgreife.⁴⁰ Diese Zusammenhänge gilt es innerhalb der einzelnen Analysen stets zu reflektieren.

Die literarischen Werke Sebalds, die den Künstlern als Bezugsmedien (Prätexte) dienten, werden mittels narratologischer Verfahren und der Methode des *close reading* aufgeschlüsselt.⁴¹ Die im künstlerischen Aneignungsprozess der literarischen Werke entstandenen Arbeiten (Transkripte) werden durch Verfahren der kunsthistorischen Analyse untersucht. Damit präzise Aussagen über Bezugnahmen und Transformationsprozesse getroffen werden können, müssen stets die jeweiligen medienspezifischen Eigenarten berücksichtigt werden, weshalb mit dem Transkriptionskonzept ein differenztheoretischer Intermedialitätsansatz gewählt wird, um die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen literarischen und künstlerischen Ausdrucksformen zu fokussieren.

Korpus – Ein Autor, vier Künstler und eine Ausstellung

Sebalds Œuvre für die Untersuchung heranzuziehen, liegt, wie bereits erläutert, in der intermedialen Dynamik begründet, die seine Werke bis heute in Form von künstlerischen Arbeiten und Ausstellungskonzepten evozieren. Das Langgedicht „Nach der Natur. Ein Elementargedicht“ (1988) und das Prosawerk „Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt“ (1995) rücken der Auswahl an künstlerischen Arbeiten und der Ausstellung entsprechend in den Fokus der Untersuchung, wobei auch Aspekte aus „Luftkrieg und Literatur“ (1999) berücksichtigt werden.⁴² Ebenso wie Essays, die in dem Band „W.G. Sebald. Campo Santo“ (2003) von Sven Meyer herausgegeben wurden, sowie Interviews, die Sebald zwischen 1971 und 2001 gegeben hat, zusammengefasst und

³⁹ Dickhaut, Kirsten: Intermedialität und Gedächtnis. In: Erll/ Nünning (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft, 2005, S. 203-226.

⁴⁰ Jäger: Transkriptivität, 2002, S. 35.

⁴¹ Hallet, Wolfgang: Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze: *Close Reading* und *Wide Reading*. In: Nünning, Ansgar/ Nünning, Vera (Hg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze-Grundlagen-Modellanalysen, Stuttgart, Weimar 2010, S. 293-315.

⁴² Sebald, W.G.: Nach der Natur. Ein Elementargedicht [1988], Frankfurt a.M. 2008 (NN); Sebald, W.G.: Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt [1995], Frankfurt a.M. 2007 (RS); Sebald, W.G.: Luftkrieg und Literatur, München 1999 (LL). Zitate werden im Folgenden innerhalb des Textes mit Sigle und Seitenzahl gekennzeichnet.

herausgegeben von Torsten Hoffmann (2011).⁴³ Da eine bemerkenswerte Sekundärliteratur zum Sebaldschen Œuvre existiert, sei hier vorerst auf das von Jo Catling und Richard Hibbitt herausgegebene Handbuch „Saturn’s Moons“ (2011) sowie auf zusammenfassende Darstellungen von Richard Sheppard (2009) und Lynn Wolff (2007) verwiesen, die eine erste Einführung in die bestehende Forschungsliteratur geben.⁴⁴

Der Korpus an ausgewählten Kunstwerken umfasst neben den Arbeiten der Künstlerinnen Tacita Dean und Christel Dillbohner die Ausstellung „Waterlog“ der Kuratoren Steven Bode und Jeremy Millar, die 2007 in Norwich und Lincoln gezeigt wurde, wobei sich die Analysen auf Arbeiten von Tacita Dean, Marcus Coates und Simon Pope konzentrieren.⁴⁵

Den Auftakt der Analysen bilden zwei künstlerische Einzelpositionen, die in Bezug auf Sebalds Werke von den Künstlerinnen Dean und Dillbohner geschaffen wurden.

Deans Arbeit „W.G. Sebald“ wurde 2003 im Rahmen ihrer Ausstellung in Paris erstmals gezeigt, genauer gesagt, als eines von sieben in einem Schubert zusammengefasster Hefte, die den Katalog bilden, publiziert.⁴⁶ Die Arbeit, die im Titel bereits auf den Autor verweist und ebenfalls eine Kombination aus Text und Bild darstellt, wurde im gleichen Jahr auch in der Zeitschrift „October“ veröffentlicht. Die Publikation in einer renommierten Zeitschrift für zeitgenössische Kunstkritik und -theorie, der darüber hinaus noch ein Text des Literaturwissenschaftlers Mark M. Anderson mit dem Titel „The Edge of Darkness: On W.G. Sebald“ vorangestellt war, unterstreicht den Stellenwert, der der Arbeit bereits zu diesem Zeitpunkt beigemessen wurde.⁴⁷

Christel Dillbohner fertigte ihre erste Arbeit zum Werk Sebalds 2004 an, also im ersten von vier Jahren, die der Entstehungsprozess der Publikation „Searching for Sebald“ einnahm, die

⁴³ Sebald, W.G.: Campo Santo [2003], hrsg. von Meyer, Sven, Frankfurt a.M. 2006 (CS); W.G. Sebald. Auf ungeheuer dünnem Eis. Gespräche 1971 bis 2001, hrsg. von Hoffmann, Torsten, Frankfurt a.M. 2012 (UDE).

⁴⁴ Catling, Jo/ Hibbitt, Richard (Hg.): Saturn’s Moons. W.G. Sebald - A Handbook, London 2011; Sheppard, Richard: „Woods, trees and the spaces in between“: A report on work published on W.G. Sebald 2005-2008. In: Journal of European Studies, 03/1, 2009, S. 79-128; Wolff, Lynn: „Das metaphysische Unterfutter der Realität“: Recent Publications and Trends in W.G. Sebald Research. In: Monatshefte, Bd. 99, Nr. 1, 2007, S. 78-101.

⁴⁵ Bode, Steven/ Millar, Jeremy/ Ernst, Nina (Hg.): Waterlog. Ausst.-Kat. London 2007. Die Gruppenausstellung „Waterlog“ wurde im Norwich Castle Museum & Art Gallery (03.02.2007–15.04.2007) und dem Sainsbury Centre for Visual Arts (30.01.2007–24.06.2007) ausgestellt und im Anschluss daran in Lincoln, The Collection (15.09.2007–16.12.2007).

⁴⁶ Dean, Tacita: W.G. Sebald. In: Tacita Dean. Seven Books, Bd. 3, hrsg. von Mumok/ Hochdörfer, Achim. Ausst.-Kat. Göttingen, Paris 2003. Die Ausstellung „Tacita Dean“ im Musée d’Art Moderne in Paris wurde vom 07.05.–22.06.2003 gezeigt.

⁴⁷ Dean, Tacita: W.G. Sebald. In: October, Bd. 106, 2003, S. 122-136; Anderson, Mark M.: The Edge of Darkness: On W.G. Sebald. In: October, Bd. 106, 2003, S. 102-121.

sie gemeinsam mit der Kunsthistorikerin Lise Patt 2007 herausbrachte.⁴⁸ Der Band umfasst wissenschaftliche Aufsätze und einzelne Künstlerpositionen, deren Arbeiten interessante Analogien mit Sebalds Werk aufweisen oder aber wie Dillbohners Arbeit „Itinerary for a Walking Tour Through East Anglia“, die sich ebenfalls in dem Band befindet, aus der intensiven Beschäftigung mit dem literarischen Œuvre des Autors hervorgegangen sind.

Die Ausstellung „Waterlog“ für die Untersuchung auszuwählen, beruht auf der Tatsache, dass Sebalds Literatur nicht nur dem kuratorischen Konzept als Ausgangspunkt diene, sondern die Kuratoren Steven Bode und Jeremy Millar Künstler aktiv aufforderten, sich mit dem Prosawerk „Die Ringe des Saturn“ künstlerisch produktiv auseinanderzusetzen und exklusiv für die Ausstellung ein Werk zu kreieren. Die künstlerischen Arbeiten, die im Rahmen von „Waterlog“ präsentiert wurden, weisen daher alle eine eingehende Beschäftigung mit Sebalds Werk und der darin vom Erzähler durchwanderten Landschaft, ihrer Bewohner, Flora und Fauna auf, die in den Werken auch – was im Folgenden herausgearbeitet wird – explizit nachgewiesen werden kann.

Die Forschungslage hinsichtlich der für diese Untersuchung ausgewählten Kunstwerke kann als disparat beschrieben werden. Zum Werk der Künstlerin Dean sind zahlreiche Ausstellungskataloge und eine reichhaltige Sekundärliteratur erschienen.⁴⁹ Einen direkten Ansatzpunkt für die Untersuchung bietet der Aufsatz „W.G. Sebald, Joseph Beuys und Tacita Dean – Post-war Germany and ‚objective chance‘“ der Kunsthistorikerin Christa-Maria Lerm Hayes, in dem sie über die Zeitspanne von drei Generationen Zusammenhänge und ‚objektive Zufälle‘ zwischen den Künstlern und dem Autor hinsichtlich angewandeter Techniken und Arbeitsmethoden sowie Interessen und dem kulturellen und intellektuellen Horizont ausmacht und produktiv für ihre Interpretation nutzt. Lerm Hayes zeigt darüber hinaus auf, wie Sebald, Beuys und Dean die Räume zwischen den traditionellen Genres nutzen und diese gekonnt mit ihren Arbeiten besetzen.⁵⁰ Zu den anderen Künstlern Dillbohner, Coates und Pope kann nur auf vereinzelte Ausstellungskataloge und Artikel in Kunstzeitschriften zurückgegriffen

⁴⁸ Patt, Lise (Hg.): Searching for Sebald - Photography after W.G. Sebald. The Institute of Cultural Inquiry, Los Angeles 2007. Ein Abdruck von Dillbohners Arbeit „Itinerary for a Walking Tour Through East Anglia“ befindet sich auf den S. 388-389.

⁴⁹ Die Kataloge „Seven Books“ (2003) und „Seven Books Grey“ (2011) sowie die Monographie des Phaidon Verlags über die Künstlerin Tacita Dean bieten eine fundierte Forschungsgrundlage, wobei innerhalb der Analysen noch weitere Kataloge, Forschungsbeiträge, Essays und Interviews herangezogen werden. Siehe: Tacita Dean. Seven Books Grey, hrsg. von Mumok/ Hochdörfer, Achim. Ausst.-Kat. Göttingen, Wien 2011; Tacita Dean. Seven Books, hrsg. von ARC/Musea d'Art Moderne de la Ville de Paris. Ausst.-Kat. Göttingen, Paris 2003; Royoux, Jean-Christophe/ Warner, Marina/ Greer, Germaine (Hg.): Tacita Dean, London 2006.

⁵⁰ Lerm Hayes, Christa-Maria: Post-War Germany and ‚Objective Chance‘. W.G. Sebald, Joseph Beuys and Tacita Dean. In: Patt (Hg.): Searching for Sebald 2007, S. 412-439. Eine erweiterte Fassung dieses Aufsatzes erschien 2008 samt deutscher Übersetzung durch Marion Dick im Steidl Verlag sowie 2011 in: Tacita Dean. Seven Books Grey, Bd. 6, Ausst.-Kat. Göttingen, Wien 2011, auf letztere wird im Folgenden Bezug genommen.

werden.⁵¹ Interviewaussagen der Künstler in Zeitschriften und Katalogen sowie aus der persönlichen Korrespondenz mit diesen werden herangezogen, jedoch nicht als Interpretationsanweisungen, sondern selbst als interpretierbare künstlerische Produkte gelesen. Anlässlich der Ausstellung „Waterlog“ (2007) erschien der Katalog „Waterlog. Journeys around an exhibition“ und der Künstler Pope verwandelte seine Installation „The Memorial Walks“ nachträglich noch in ein Buchprojekt, das von Film and Video Umbrella 2008 publiziert wurde.⁵² In einem persönlichen Gespräch mit dem Kurator Bode konnten weitere Informationen und Materialien über die Ausstellung, die Künstler und die im Rahmen der Ausstellung abgehaltene Konferenz „The Printed Path. Landscape, Walking and Recollection“ zusammengetragen werden. Die Tagung, ebenfalls kuratiert von Bode und Millar, ging wie die Ausstellung den Beziehungen zwischen Orten und Erinnerungen ausgehend von Sebalds Prosa nach und setzte sich aus Vorträgen (u.a. Marina Warner, Philipp Terry, Amanda Hopkinson), einer Lesung aus Sebalds „Die Ausgewanderten“ sowie der Vor- und Aufführung künstlerischer Arbeiten zusammen (Tacita Dean, Alec Finley, Simon Pope).⁵³

Aufbau der Arbeit

Das zweite Kapitel führt in die zentralen Bereiche der Untersuchung ein. Unter 2.1 wird zunächst, unabhängig vom thematisch und zeitlich ausgerichteten Fokus auf Sebald, der konkrete Fall der künstlerischen Aneignung literarischer Werke thematisiert. Ein Überblick präsentiert aktuelle Tendenzen und differenziert in diesem Zusammenhang stehende zentrale Begriffe wie Aneignung, Wiederholung und Transformation sowie damit einhergehende Fragen nach Originalität und Autorschaft, wobei diese Aspekte in den einzelnen Analysen jeweils weiter spezifiziert und ausgeführt werden. Auch der Ausstellungskontext sowie die Rolle des Kurators werden beleuchtet, um die facettenreichen Formen, die sich auch dort finden lassen, aufzuzeigen.

⁵¹ Zur Analyse von Marcus Coates Werk kann u.a. der Katalog „Journey to a Lower Land“ sowie der Beitrag von Victoria Walters herangezogen werden, die sich mit dem Schamanismus in den Werken von Joseph Beuys und Marcus Coates auseinandersetzt. Siehe: Walters, Victoria: The Artist as Shaman: The Work of Joseph Beuys and Marcus Coates. In: Schneider, Arnd/ Wright, Christopher (Hg.): Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice, Oxford 2010, S. 35-48; Coates, Marcus: Journey to a Lower World, hrsg. von Finley, Alec, Newcastle-upon-Tyne 2005. Aufgrund der eher spärlichen Forschungslage zum Werk von Christel Dillbohner und Simon Pope sei an dieser Stelle auf ihre informativen Websites verwiesen: www.dillbohner.de und www.sites.google.com/site/ambulantscience.

⁵² Bode/ Millar/ Ernst (Hg.): Waterlog. Ausst.-Kat. 2007; Pope, Simon: The Memorial Walks, hrsg. von Bode, Steven/ Ernst, Nina, London 2008.

⁵³ Die Konferenz „The Printed Path. Landscape, Walking and Recollection“ fand am 29.09.2007 in der Tate Britain statt.

Da das literarische Werk Sebalds als Ausgangs- und Bezugspunkt der Künstler fungiert, wird es unter 2.2 genauer betrachtet. Das Kapitel bietet keine umfassende Darstellung, sondern führt stattdessen besonders markante und für diese Untersuchung zentrale Aspekte aus: Sebalds Grenzgängertum zwischen den Kulturen und Disziplinen, seine Auseinandersetzung mit bildender Kunst, die sich in der ekphrastischen Darstellung von Kunstwerken und Sammlungen sowie deren Inkorporation in Form von Reproduktionen widerspiegelt sowie die stete Problematisierung von Gedächtnisprozessen, die zwischen Vergessen und Erinnern oszillieren. Sein schriftstellerisches Verfahren, das den Umgang mit heterogenen und fragmentarischen Schrift- wie Bildmaterialien umfasst, konnte im Rahmen der Ausstellung „Wandernde Schatten – W.G. Sebalds Unterwelt“ anhand von Sebalds Nachlass, eindrücklich zur Schau gestellt werden.⁵⁴ Sebalds Kooperationen mit den Künstlern Tess Jaray und Jan Peter Tripp und die daraus entstandenen Künstlerbücher „For Years Now“ (2001) sowie „Unerzählt“ (2003), in denen kurze Gedichte von Sebald auf farbgewaltige Graphiken respektive hyperrealistische Radierungen treffen, rücken abschließend in den Fokus.⁵⁵ Sie nehmen hinsichtlich der weiteren Untersuchung eine Art Schanierstellung ein, da sie zwischen den literarischen Werken des Autors und den Arbeiten der Künstler stehen.

Das dritte und vierte Kapitel widmet sich in jeweils drei Analysen ausgewählten Kunstwerken. Im dritten Kapitel handelt es sich um künstlerische Einzelpositionen und im vierten um Werke, die im Rahmen der Ausstellung „Waterlog“ (2007) entstanden sind. Die Analysekapitel schließen jeweils mit einer Synthese, in der die einzelnen künstlerischen Arbeiten hinsichtlich ihrer Produktionsästhetik gegenübergestellt werden, um den jeweiligen Aneignungsprozess kritisch zu reflektieren.

Das Schlusskapitel dient nach abschließender Betrachtung der gewonnenen Erkenntnisse dazu, den Blick wieder zu weiten und anschlussfähige Forschungsaspekte und Perspektiven aufzuzeigen.

⁵⁴ Die Ausstellung, „Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt“ war vom 26.09.2008–01.02.2009 im Literaturmuseum der Moderne in Marbach am Neckar zu sehen, und anlässlich der Ausstellung erschien der Katalog: Bülow, Ulrich von/ Gfrereis, Heike/ Strittmatter, Ellen: Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt, Marbach am Neckar 2008.

⁵⁵ Sebald, W.G./ Jaray, Tess: For Years Now. Poems by W.G. Sebald - Images by Tess Jaray, London 2001 (FYN); Sebald, W.G./ Tripp, Jan Peter: Unerzählt, München 2003 (U).

2. Korrelationen zwischen Literatur und bildender Kunst

Die Zeitschrift „Kunstforum International“ räumt dem Themenfeld „Kunst und Literatur“ 1997/98 direkt zwei hintereinander erscheinende Bände ein, um, so die Argumentation in der Inhaltsbeschreibung, einen bis dato weitestgehend vernachlässigten Aspekt aufzuarbeiten:

Das bildende Künstler auch Bücher lesen und Schriftsteller auch Kunstaussstellungen besuchen, ist klar. Darüber aber, was im Einzelfall passiert, wenn Ausflüge in das Territorium der benachbarten Kunst unternommen werden, wird nur selten, und wenn, nur peripher ein Wort verloren.⁵⁶

Dabei formen Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst einen der zentralen künstlerischen Diskurse. Bildbeschreibungen wie auch ästhetische Reflexionen bedürfen der bildenden Kunst als optischen Reiz und umgekehrt hat die bildende Kunst die Literatur stets als Dialogpartner genutzt, von dem sie konterkariert, ergänzt, stofflich inspiriert oder gespiegelt wurde. Literatur durch bildende Kunst und vice versa zu erfahren, ist daher ein weites Feld, zu dem noch die vielfältigen Kombinationsmöglichkeiten und Doppelbegabungen hinzutreten. Das 1992 von Ulrich Weisstein herausgegebene Handbuch, das dem Wechselverhältnis von Literatur und bildender Kunst historisch wie systematisch nachgeht und Parallelen, Hierarchien, wechselseitige Erhellungen von der Antike über Mittelalter und Barock bis hin zur Visuellen und Konkreten Poesie des 20. Jahrhunderts herausarbeitet, beschränkt sich letztlich jedoch primär auf literarische Erscheinungsformen.⁵⁷

Die Untersuchung sprachlicher Evozierungen von Bildern in Form von Ekphrasen sowie Bezügen auf Künstlerbiografien oder Maltechniken⁵⁸ erfährt seit den 1990er Jahren erhöhte Aufmerksamkeit, wie auch die Text-Bild-Forschung, die die vielfältigen Formen an Medienkombinationen, die das Zusammenspiel von Narrativität und Visualität ständig neu

⁵⁶ Jocks, Heinz-Norbert (Hg.): Kunst und Literatur, Kunstforum International, Bd. 140, 1998 sowie Bd. 139, 1997.

⁵⁷ Weisstein, Ullrich (Hg.): Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets, Berlin 1992.

⁵⁸ Im Jahr 1997 konstatierte Sigrid Weigel, dass „die Beschreibungen von Bildern und die Zitate aus der Kunstgeschichte“ in der Literatur der Gegenwart einen immer größeren Raum einnehmen. Siehe: Weigel, Sigrid: Malerei in der Literatur. In: Uni Magazin. Die Zeitschrift der Universität Zürich. 2/1997 (24.07.1997). www.kommunikation.uzh.ch/static/unimagazin/archiv/2-97/malerei.html (12.12.2017).

Diese Entwicklung wird zum Gegenstand zahlreicher Untersuchungen, hier sei eine Auswahl genannt: Fliedl, Konstanze/ Rauchenbacher, Marina/ Wolf, Joanna (Hg.): Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne, 2 Bde., Berlin, Boston 2011. Aus diesem Forschungsprojekt heraus entstand eine frei zugängliche Datenbank, einzusehen unter: www.univie.ac.at/bildzitat (10.10.2017). Aufgenommen wurden bisher über 1500 Textstellen aus ca. 1000 Texten von 280 Autorinnen und Autoren mit Bezügen auf 130 Kunstwerke von 60 Künstlerinnen und Künstlern; Heimböckel, Dieter/ Werlein, Uwe (Hg.): Der Bildhunger der Literatur, Würzburg 2005; Reulecke, Anne-Kathrin: Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur, München 2002; Schmeling, Manfred/ Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Das visuelle Gedächtnis der Literatur, Würzburg 1999; Boehm, Gottfried/ Pfotenhauer, Helmut (Hg.): Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995; Eilert, Heide: Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung, Stuttgart 1991.

ausloten, erforscht.⁵⁹ Der Verwendung von Bildmaterial in literarischen Texten ist Thomas von Steinaecker in seiner Studie „Literarische Foto-Texte“ nachgegangen und führt die Anfänge bis zu Rodenbach, Breton, Tucholsky, Heartfield und Brecht zurück. Zu den Hauptvertretern des 20. Jahrhunderts zählt er neben Rolf Dieter Brinkmann und Alexander Kluge auch W.G. Sebald, dessen Werke der vorliegenden Analyse als Ausgangspunkt dienen.⁶⁰

Einen Anstieg sprachlicher Elemente in das traditionell visuell dominierte Feld der Kunst verzeichnet wiederum Wolfgang M. Faust 1977 in seiner Studie „Bilder werden Worte“ und konstatiert, dass der sprachliche Einfluss, deren Anfänge er in den Experimenten der Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts verortet, in der bildenden Kunst zunehmend an Bedeutung gewinnt.⁶¹ Zu den mittelalterlichen Buch-Illustrationen, der Emblemkunst des Barock, dem Livre d'artiste sowie Bildern, Zeichnungen und graphischen Darstellungen, die auf religiöse, mythologische oder literarische Vorlagen zurückgreifen, gesellen sich zusehends Werke, die nicht mehr länger eindeutig einer bestimmten Gattung zugeordnet werden können. Zu nennen sind hier unter anderem Poetische Textbilder (Kalligramme), Skripturale Malerei, Schriftcollagen, Konzeptkunst und Buchobjekte.⁶²

Betrachtet man künstlerische Arbeiten, die nicht nur Sprache oder Schrift in ihre Arbeit integrieren, sondern sich literarische Werke mittels unterschiedlichster Medien aneignen, dann erstrecken sich die künstlerischen Ausdrucksmittel von Collagen, Skulpturen,

⁵⁹ Hier sei ebenfalls eine Auswahl genannt: Kroll, Renate/ Gramatzki, Susanne/ Karantz, Sebastian (Hg.): Wie Texte und Bilder zusammenfinden. Vom Mittelalter zur Gegenwart, Berlin 2015; Linck, Dirck/ Rentsch, Stefanie (Hg.): Bildtext-Textbild. Probleme der Rede über Text-Bild-Hybride, Freiburg 2007; Voßkamp, Wilhelm/ Weingart, Brigitte (Hg.): Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse, Köln 2005 sowie die Zeitschrift: Word & Images. A Journal of Verbal/ Visual Enquiry sowie die International Association of Word and Image Studies/ Association Internationale pour l'Etude des Rapports entre Texte et Image (IAWIS/AIERTI), siehe: www.iawis.org/.

⁶⁰ Steinaecker: Literarische Foto-Texte, 2007. Siehe auch: Hillenbach, Anne-Kathrin: Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses, Bielefeld 2012; Becker, Sabina: Literatur im Jahrhundert des Auges. Realismus und Fotografie im bürgerlichen Zeitalter, München 2010; Blazejewski, Susanne: Text und Bild - Photographie in autobiographischer Literatur, Würzburg 2002; Krauss, Rolf H.: Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Ostfildern 2000; Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung, Stuttgart 1987.

⁶¹ Faust, Wolfgang M.: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder vom Anfang der Kunst im Ende der Künste, München 1977.

⁶² Auswahl: Ströberl, Katrin: Wortreiche Bilder. Zum Verhältnis von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst, Bielefeld 2013; Hildebrand-Schat, Viola: Die Kunst schlägt zu Buche. Das Künstlerbuch als Grenzphänomen, Lindlar 2013; Ars Viva. 11/12 Sprache/ Language, hrsg. vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft. Ausst.-Kat. Ostfildern 2011; Horst, Philipp: Language/Art. Artistic Representation between Poetry, Concept and the Visual. Trier 2010; Hapkemeyer, Andreas: Language in Art. Sprachliche Strukturen in der Gegenwartskunst, Regensburg 2004; Louis, Eleonora/ Stoss, Toni (Hg.): Die Sprache der Kunst - Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausst.-Kat. Ostfildern 1993.

Installationen, Filmen und Performances, über Formen des künstlerischen Schreibens, und auch das Neuauflagen existierender literarischer Werke wird zum künstlerischen Akt erklärt.⁶³ Im folgenden Kapitel gilt es daher, das Untersuchungsfeld zu skizzieren und zu exemplifizieren und die aktuelle Forschungslage darzustellen. Im Fokus stehen dabei zuerst vielfältige künstlerische Ansätze im Umgang mit Literatur, um anschließend deren Präsentation im Ausstellungskontext sowie damit einhergehend kuratorische Konzepte zu beleuchten, bevor dann ein fokussierter Überblick zum sebaldschen Œuvre erfolgt.

2.1 Literatur durch Kunst erfahren

Was die Idee betrifft, einen unmittelbaren Bezug zwischen Literatur und bildender Kunst herzustellen, so ist mir das wohl vor einigen Jahren mit Mallarmés Gedicht ‚Un Coup de Dés‘ gelungen.⁶⁴

Verfahren künstlerischer Aneignungen haben eine lange Tradition. Sie sind Gegenstand der künstlerischen Ausbildung, da beim Kopieren von Vorbildern Techniken und Verfahren erlernt werden können. Darüber hinaus sind das Kopieren, Zitieren und Modifizieren, die vielfältige Formen annehmen und unterschiedlichste Funktionen erfüllen können, über die Zeiten hinweg konstant angewandte künstlerische Praktiken, deren Wertschätzung jedoch einem steten Wandel unterliegt.⁶⁵ Neben der Wiederholung von Motiven und Darstellungsweisen zählt auch die materielle Inbesitznahme und Integration fremden Materials, wie dies beispielsweise in den Collagen der Kubisten geschah, zu den Strategien der künstlerischen Aneignung. Der Prozess der Aneignung erfuhr mit der reinen Deklaration eines gewöhnlichen Gebrauchsgegenstands zum Kunstwerk, wie im Fall von Marcel Duchamps Readymades, eine bis zu diesem Zeitpunkt ungeahnte Zuspitzung. Der bloße Akt der Aneignung wird hier zum wesentlichen künstlerischen Prozess erhoben, der Schwerpunkt der ästhetischen Kompetenz liegt bei dieser Form der künstlerischen Praxis allein auf der Auswahl und Aneignung durch den Künstler. Dass Aneignung nicht länger nur als vorbereitende Voraussetzung für das Schaffen von Kunst anzusehen ist, sondern zu einem wesentlichen Charakteristikum künstlerischer Arbeiten werden kann, zeigte auch Douglas

⁶³ Gilbert (Hg.): Wiederaufgelegt, 2012.

⁶⁴ Broodthaers, Marcel [1973], zitiert nach Hildebrand-Schat, Viola: Literarische Aneignung und künstlerische Transformation. Zur Literaturrezeption im Werk von Marcel Broodthaers, München 2012, Einband.

⁶⁵ Vgl. Friese, Peter (Hg.): Kunst nach Kunst. Ausst.-Kat. Bremen 2002. Die entsprechende Ausstellung wurde vom 18.08.2002–03.11.2002 im Neues Museum Weserburg präsentiert. Mensger, Ariane (Hg.): Déjà vu: Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube. Ausst.-Kat. Heidelberg 2012, bes. S. 30-45. Der Katalog erschien anlässlich der Ausstellung „Déjà vu“, die vom 21.04.2012–05.08.2012 in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe zu sehen war. Das ZKM in Karlsruhe präsentierte vom 22.10.2011–10.02.2013 die Ausstellung „Hirschfaktor - Die Kunst des Zitierens“.

Crimp. Seine Ausstellung „Pictures“ im Jahr 1977 bildete den Auftakt für die sogenannte *Appropriation Art*.⁶⁶ Diese Bezeichnung steht für eine spezifische Kunstbewegung, die bis in die 1980er Jahre reichte und Kunstwerke der New Yorker Künstlergruppe um Sherrie Levine umfasst. Ihren Arbeiten liegt die strategische *Appropriation* (engl. Besitzergreifung, Beschlagnahmung) von fremder Bildlichkeit durch fotografische Aneignung sowie eine institutionskritische Komponente zugrunde.⁶⁷ Ausgehend von dieser Entwicklung, die Aneignung von bestehendem Bildmaterial als eigenständige Kunstform zu begreifen, kann die künstlerische Wiederholung als Paradigma der Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts angesehen werden, weshalb die *Appropriation Art* auch nicht durchweg als ein abgeschlossenes Zeitphänomen betrachtet wird. Damit einhergehende Umwertungen stellten die traditionellen Maßstäbe und modernistischen Vorstellungen von Originalität, Autorschaft und Authentizität in Frage⁶⁸ und lassen Konzepte wie Wiederholung und Differenz hervortreten.⁶⁹

Die Verwendung von Sprache in der Kunst, wie sie heute in Form von Zitaten, collagiertem Textfragment, als Bestandteil von Performances, eines Videos oder Soundinstallationen allgegenwärtig ist, kann bis in die Antike zurückverfolgt werden. Zu denken ist an die Emblematik, *ars memorativa*, Figurengedichte, Inskriptionen in Gemälden sowie an die bildliche Darstellung literarischer Texte, deren Narration ins Bildgeschehen übersetzt wurden. Im Zuge der künstlerischen Entwicklungen von Kubismus, Futurismus und Dadaismus im frühen 20. Jahrhundert kann neben der zunehmenden wechselseitigen Durchdringung von Literatur und bildender Kunst auch beobachtet werden, dass Sprache zunehmend als eigenständiges Material der bildenden Kunst angesehen wurde.⁷⁰ Seit den 1960er und 1970er Jahren und der Entwicklung der konzeptuellen Kunst zeichnet sich nicht nur eine sogenannte linguistische Wende sondern auch eine literarische Wende ab, wie Anne Møeglin-Delcroix

⁶⁶ Die Ausstellung „Pictures“ wurde vom 24.09.1977–29.10.1977 im Artists Space in New York präsentiert und zeigte Arbeiten der Künstler Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo und Philip Smith.

⁶⁷ Zur Appropriation Art siehe Buchloh, Benjamin H.D.: *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*. In: *Artforum*, 09/1982, S. 43-56; Crimp, Douglas: *Pictures 1977*. In: Wallis, Brian (Hg.): *Art after Modernism. Rethinking Representation*, New York 1984, S. 175-188; Rebbelmund, Romana: *Appropriation Art. Die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 1999; Römer, Stefan: *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*, Köln 2001.

⁶⁸ Vgl. Römer: *Künstlerische Strategien des Fake*, 2001, S. 91-104.

Im Umfeld der amerikanischen Kunstzeitschrift „October“ wurden diesbezüglich zahlreiche theoretische Diskussionen geführt. Peter Muir hat den Zusammenhang zwischen dem theoretischen Diskurs über Aneignung und der Gründung der amerikanischen Kunstzeitschrift untersucht. Siehe: Muir, Peter: *Signs of Beginning: October and the Pictures exhibition*. In: *Word & Image*, Bd. 20, Nr. 1, 01–03/2004, S. 52-62.

⁶⁹ Vgl. Krauss, Rosalind: *The Originality of the Avant-Garde. A Postmodern Repetition*. In: Wallis (Hg.): *Art After Modernism*, 1984, S. 13-29.

⁷⁰ Vgl. Stoss, Toni: *Am Anfang*. In: Dies./ Louis (Hg.): *Die Sprache der Kunst*, 1993, S. 1-47; Faust: *Bilder werden Worte*, 1977.

konstatiert hat. Darunter versteht sie eine Durchlässigkeit zwischen Kunst und Literatur, die auch Formen des künstlerischen Schreibens hervorbrachte, allerdings „um den Preis eines bewussten Verzichts auf die für die modernistische Kritik so wichtige Spezifik der bildenden Kunst.“⁷¹ Mit der Bezeichnung „Künstler-Schriftsteller“ charakterisiert sie daher bildende Künstler, in deren Œuvre das Schreiben neben anderen künstlerischen Ausdruckweisen einen gleichwertigen Stellenwert einnimmt, wie das bei Dieter Roth, Jean Le Gac, Liam Gillick oder auch Lefevre Jean Claude der Fall ist, um nur einige Beispiele zu nennen.⁷²

Die wiederholten Bestrebungen, Literatur und Kunst von allen medienfremden Elementen zu befreien, um jeweils nur die „Essenz“ der Künste zu erhalten – das heißt, die Malerei sollte von literarischen Implikationen und die Literatur von ekphrastischen Erzählungen gereinigt werden – scheiterten dagegen.⁷³ Wie die Entwicklung zeigt, weicht die Trennung der Gattungen im Sinne eines traditionell geschlossenen Werkbegriffs, zunehmend auf, und es kommt stattdessen zu einer immer stärkeren Durchmischung der Künste, die sich in zahlreichen hybriden Formen ausdrückt.⁷⁴ Damit einher geht die Auflösung traditioneller Aufgabengebiete und Produktionsverfahren:

Visual artists write and curate; writers use photography and documents in their fiction. Both groups undertake historical research and show an interest in the workings of memory and the relationships between images or objects and deeper, (auto)biographical meanings.⁷⁵

Dass Literatur und das Medium Buch⁷⁶ zum Objekt künstlerischer Aneignung geworden sind, zeichnet sich am Phänomen der künstlerischen Aneignung literarischer Werke ab. Wenn

⁷¹ Mœglin-Delcroix, Anne: Von der künstlerischen Aneignung literarischer Werke in Künstlerbüchern: zwischen Zerstörung und Einverleibung. In: Gilbert (Hg.): Wiederaufgelegt, 2012, S. 233-264, hier S. 244.

⁷² Mœglin-Delcroix: Von der künstlerischen Aneignung literarischer Werke in Künstlerbüchern, 2012, S. 244; Weitere Literatur zu Formen des künstlerischen Schreibens: Glasmeier, Michael: Künstler Schreiben. In: Ders. (Hg.): Künstler als Wissenschaftler, Kunsthistoriker und Schriftsteller, Köln 2012, S. 9-22; Lerm Hayes, Christa-Maria: Considering the Minor in the Literary and Photography Works of Rodney Graham and Tacita Dean. In: Bleyen, Mieke (Hg.): Minor Photography. Connecting Deleuze and Guattari to Photography Theory, Leuven 2012, S. 85-102. Lerm Hayes geht in diesem Aufsatz auf Deans Text „W.G. Sebald“ ein, der auch Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist, siehe Kapitel 3.1. Zu erwähnen ist hier auch die 1996 gegründete Website „UbuWeb“ des Dichters Kenneth Goldsmith, eine webbasierte Quelle für visuelle und konkrete Poesie: www.ubu.com/concept/ (13.11.2017).

⁷³ Vgl. Greenberg, Clement: Zu einem neueren Laokoon [1940]. In: Ders.: Die Essenz der Moderne, hrsg. von Lüdeking, Karlheinz, Amsterdam, Dresden 1997, S. 56-81.

⁷⁴ Vgl. Fischer-Lichte/ Hasselmann/ Rautzenberg (Hg.): Ausweitung der Kunstzone, 2010; Reiche/ Romanos/ Szymansky [et al.] (Hg.): Transformationen in den Künsten, 2011; Rentsch, Stefanie: Hybrides Erzählen. Text-Bild-Kombinationen bei Sophie Calle und Jean Le Gac, München 2010, siehe besonders Rentschs Ausführungen zur medialen Hybridität, S. 33-60.

⁷⁵ Lerm Hayes: Post-War Germany and ‚Objective Chance‘, 2011, S. 5.

⁷⁶ Künstlerische Arbeiten im Medium Buch stellen ein Grenzphänomen zwischen Literatur und Kunst dar. Die künstlerische Aneignung literarischer Texte stellt aber nur einen kleinen Aspekt im Bereich des Künstlerbuches dar, siehe u.a. Phillpot, Clive: Booktrek, hrsg. von Dirié, Clément, Zürich 2013. Gegenstand des DFG Projekts „Das Künstlerbuch als ästhetisches Experiment: Geschichte und Poetik einer hybriden Gattung“ ist die Erforschung des in „verschiedenen Ausprägungsformen (z.B. Malerbuch, Objektbuch, Buchobjekt) auftretende Künstlerbuch, und zwar aus diachroner und synchroner Perspektive“, siehe: www.fba.uni-wuppertal.de/aktuelles

Literatur als Ausgangspunkt von Künstlern genutzt wird, dann geschieht dies anhand vielfältiger Übertragungsarten, die von der vollständigen Übernahme im Medium Buch, das heißt einem Re-Print, bis zur multimedialen Installation reichen können. Die in diesem Zusammenhang als Zielmedium fungierende bildende Kunst kann sich folglich mit ihren spezifischen Mitteln die als Ausgangsmedium fungierende Literatur vollständig aneignen oder intermediale Bezüge zu dieser herstellen.

Das in der vorliegenden Arbeit zu analysierende künstlerische Verfahren wird im Folgenden als ‚künstlerische Aneignung eines literarischen Werkes‘ bezeichnet, um zu exponieren, dass es sich um eine aktive und bewusste Form der Inbesitznahme eines literarischen Werkes handelt, das im künstlerischen Prozess zitiert, kopiert, imitiert oder transformiert wird.⁷⁷

Der Begriff Aneignung (gr. *oikeiōsis*) ist ursprünglich ein philosophischer Grundbegriff stoischer Herkunft, der sich erst in Folge der marxistischen Theorie zu einem explizit ästhetischen Grundbegriff entwickelt hat.⁷⁸ Grundsätzlich werden unter Aneignung kulturelle Techniken verstanden, bei denen Verhaltensweisen oder Fertigkeiten übernommen und sich zu eigen gemacht werden. Dabei handelt es sich um einen reziproken Prozess, denn die mit der Aneignung einhergehende Veränderung betrifft stets das Angeeignete wie auch den Aneignenden. Die Übernahme von bereits Vorhandenem impliziert darüber hinaus, dass es sich nicht um einen Prozess der Erfindung (*inventio*), sondern der Entdeckung (*inventum*) handelt, das heißt, es wird auf Vorhandenes zurückgegriffen, dieses wird transformiert und angeeignet. Aneignungsprozesse bergen somit ein Spannungsverhältnis zwischen Destruktion und Konstruktion, zwischen Übernahme und Schöpfung.⁷⁹ Dabei ist anzumerken, dass jeder Akt der Aneignung per se eine Transformation impliziert, denn identische Wiederholungen existieren im strengen Sinne nicht. „[W]as sich wiederholt“, erläutert Kierkegaard seine Definition, „ist gewesen, sonst könnte es sich nicht wiederholen; aber eben dies, daß es

/ansicht/artikel/paradigmata-zum-kuenstlerbuch-autoren-kuenstler-werke.html (01.11.2013). Einen ersten Überblick bieten die bereits erschienenen Publikationen: Hildebrand-Schat: *Die Kunst schlägt zu Buche*, 2013; Schmitz-Emans, Monika/ Bachmann, Christian A. (Hg.): *Bücher als Kunstwerke. Von der Literatur zum Künstlerbuch*, Essen 2013.

⁷⁷ In klarer Abgrenzung zum Begriff ‚Einfluss‘, also ganz im Sinne von Michael Baxandall, der konstatiert: „If one says that X influenced Y it does seem that one is saying that X did something to Y rather than that Y did something to X. But in the consideration of good pictures and painters the second is always the more lively reality.“ Siehe: Baxandall, Michael: *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, London 1985, S. 58f.

⁷⁸ Eine detaillierte Darstellung der verschiedenen Aneignungskonzeptionen findet sich im Historischen Wörterbuch „Ästhetische Grundbegriffe“. Vgl. Tramsen, Eckhard/ Franz, Michael: *Aneignung*. In: *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Barck, Karlheinz/ Fontius, Martin/ Schlenstedt, Dieter [et al.], Bd. 1. Stuttgart, Weimar 2000, S. 153-193, hier besonders S. 182-185 sowie 190-193.

⁷⁹ Vgl. Jaeggi, Rahel: *Aneignung braucht Fremdheit*. In: *Texte zur Kunst*, Hf. 46, 2002, S. 60-69.

gewesen ist, macht die Wiederholung zu dem Neuen.“⁸⁰ Die Repetitionslogik, die zwischen Erstem und Zweitem, Original und Abbild, Vorher und Nachher trennt, wird außer Kraft gesetzt, denn das Wiederholte ist stets beides. Wie im Begriff Transformation enthalten, handelt es sich um ein ‚(Hin) Über-/Umformen‘, das heißt, es wird nichts genuin Neues erzeugt, das nicht mit etwas bereits Existierendem verbunden ist. So kommt es zugleich zu einem Verlust und einem Gewinn an Botschaft, denn letztendlich bestimmt das Transkript die Möglichkeiten dessen, was vom Präskript, dem literarischen Text im Kunstwerk, vermittelt werden kann und soll.

Um das Forschungsfeld der vorliegenden Untersuchung zu umreißen, werden unterschiedliche Ausprägungen künstlerischer Aneignung literarischer Werke im Grad zunehmender Verfremdung dargestellt. Der im Jahr 2012 von Annette Gilbert herausgegebene Sammelband „Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern“, der sich mit der Aneignung von Texten und Büchern unter Beibehaltung des Mediums Buch auseinandersetzt und die verschiedenen Ausprägungsformen zusammenfasst, wird dafür herangezogen.⁸¹ Wie der Titel besagt, wird in dem Band ein Überblick über die vielfältigen Verfahren „der vollständigen Aneignung fremder Texte/Bücher, vorzugsweise literarischer oder geistesgeschichtlicher Werke und vorrangig in ihrer Materialität“ gegeben.⁸² Der Sammelband bietet interessante Anknüpfungspunkte besonders bezüglich des Aspekts der ‚Aneignung‘ von Literatur durch einen Künstler und beschäftigt sich mit den damit einhergehenden Fragen von Autorschaft und Originalität sowie der erneut wahrzunehmenden Zuwendung von Künstlern zur Literatur oder dem vermehrten Interesse der Künstler an einer Auseinandersetzung mit der Literatur.⁸³

Die für die vorliegende Untersuchung ausgewählten künstlerischen Aneignungen bleiben zwar teils dem Medium Schrift verhaftet, geben aber entweder nicht das vollständige Werk wieder oder verlassen die Materialität des Buches. Für diese künstlerischen Ausdrucksformen kann nur auf einzelne Künstlermonografien und Ausstellungskataloge referiert werden, da eine übergreifende Auseinandersetzung mit diesem Phänomenbereich der künstlerischen Aneignung literarischer Werke noch aussteht.

⁸⁰ Kierkegaard, Sören: Die Wiederholung. Ein Versuch in der experimentierenden Psychologie von Constantin Constantinus [1843]. In: Ders.: Gesammelte Werke, 5. und 6. Abteilung, Düsseldorf 1955, S. 1-97, hier S. 22.

⁸¹ Gilbert (Hg.): Wiederaufgelegt, 2012.

⁸² Gilbert, Annette: Einführung. In: Dies. (Hg.): Wiederaufgelegt, 2012, S. 9-24, hier S. 9.

⁸³ Zu erwähnen sind hier besonders die folgenden Aufsätze aus dem Sammelband „Wiederaufgelegt“: Römer, Stefan: Lektürepolitik zwischen Kunst, Aneignung und Literatur - Conceptual Writing, S. 49-66; Moeglin-Delcroix: Von der künstlerischen Aneignung literarischer Werke in Künstlerbüchern, S. 233-264; Coers: Das Buch des Künstlers als Künstlerbuch, S. 373-389.

2.1.2 Künstlerische Praktiken im Umgang mit Literatur

Mit ihrer Installation „TH.2058“ verwandelte die französische Künstlerin Dominique Gonzalez-Foerster die Turbinenhalle der Tate Modern im Jahr 2008 zum Zufluchtsort unserer bereits untergegangenen Zivilisation, in den sie literarische, filmische und skulpturale Versatzstücke rettete.⁸⁴ Neben überdimensionierten Repliken von Skulpturen waren auf einer Leinwand Filmszenen aus Science-Fiction-Klassikern zu sehen und auf den 200 metallenen Stockbetten verteilte sie vereinzelt Bücher, wie unter anderem „The Drowned World“ von J.G. Ballard, „2666“ von Roberto Bolano, „Ficciones“ von Jorge Luis Borges, „Un home qui dort“ von George Perec, „War of the World“ von H.G. Wells und auch „The Natural History of Destruction“ (Luftkrieg und Literatur) von W.G. Sebald. Die Bücher, die im Gegensatz zu den Skulpturen und Filmszenen, in ihrer ursprünglichen Form in die Installation integriert wurden, waren nicht nur zur Ansicht ausgelegt, sondern konnten in die Hand genommen, durchblättert und gelesen werden.

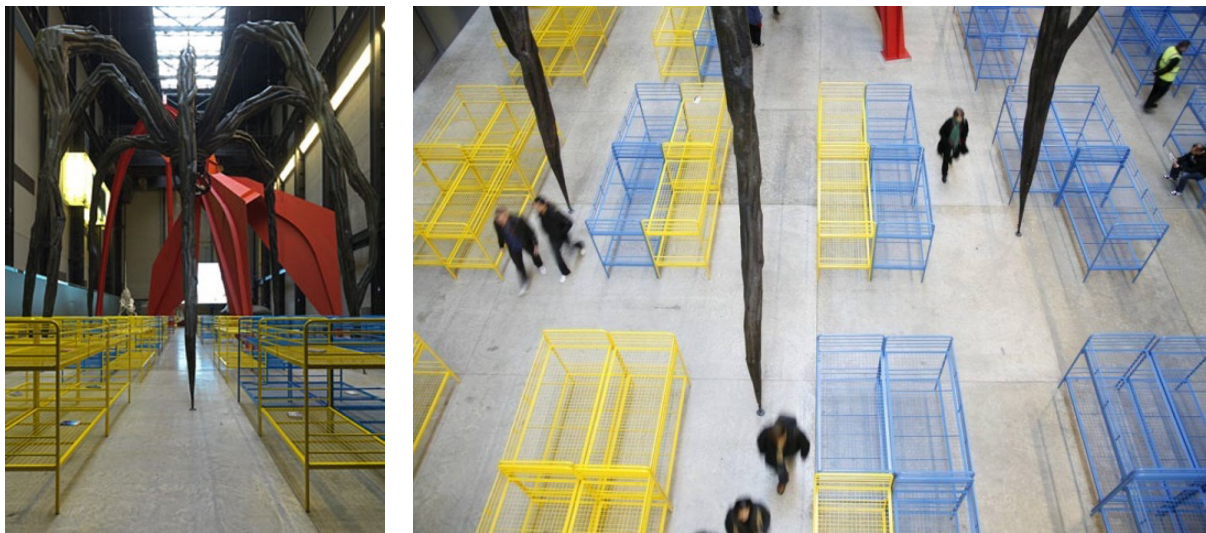


Abb. 2.1 und 2.2: Unilever Series: Dominique Gonzalez-Foerster: TH.2058, 2008, Installationsansicht, Turbinenhalle der Tate Modern, London

Durch Integration in eine künstlerische Installation, Zuschreibungen und institutionelle Rahmungen wie auch durch künstlerische Gestaltung können literarische Werke im Akt der Aneignung eine Entgrenzung erfahren und zum ästhetisch erfahrbaren Kunstwerk (oder Teil dessen) transformiert werden.

Handelt es sich um die vollständige Aneignung eines fremden und bereits bestehenden Buches oder Textes unter Beibehaltung der Materialität des Ausgangsmediums, dann kann

⁸⁴ Morgan, Jessica (Hg.): Dominique Gonzalez-Foerster: TH.2058. The Unilever Series, London 2008. Der Katalog erschien anlässlich der Ausstellung in der Tate Modern, London vom 13.10.2008–13.04.2009.

dies laut Annette Gilbert als *Appropriation Literature* bezeichnet werden.⁸⁵ Der Begriff der Appropriation wird folglich in Anlehnung, aber auch in Abgrenzung zum feststehenden Terminus verwandt, der lediglich für eine spezifische Kunstform steht. Als Beispiele wären hier aus dem institutionellen verlegerischen Bereich die Edition „Ex Libris“ des Salon Verlags sowie die Reihe „Out of Print Books“ von *Other Criteria* zu nennen.⁸⁶ Der Verlag *Other Criteria* wurde im Jahr 2005 von dem Künstler Damien Hirst gegründet und verlegt in der Reihe „Out of Print Books“ von Künstlern ausgewählte Werke, die deren Schaffen beeinflusst, ihr Denken geformt und sie zum künstlerischen Arbeiten ermutigt hat.⁸⁷ Dabei handelt es sich nicht um Neuauflagen, sondern um Originalexemplare, die aufgekauft und neu herausgegeben werden. Die Exemplare werden durch einen Plexiglasschuber und einen Stempel gekennzeichnet. Da die Auswahl von einem Künstler getroffen wird, transformiert der Akt der bloßen Auswahl und die Präsentation das Buch nachträglich in ein Kunstobjekt.⁸⁸ Bei den seit 2002 von Gerhard Theewen im Salon Verlag herausgegebenen Büchern handelt es sich hingegen um Neuauflagen, die laut Aussage des Verlages „Einblick in den Schaffenshintergrund international bedeutender zeitgenössischer Künstler“ gewähren.⁸⁹ Diese verweisen durch den Zusatz des Künstlernamens, der das entsprechende Werk ausgewählt hat, die Gestaltung des Covers sowie einen *Ex Libris* Eintrag auf den Prozess der Aneignung; das Werk wird ansonsten vollständig übernommen.⁹⁰

Dass es sich bei dieser Form der Aneignung nicht ausschließlich um ein verlegerisches Konzept handelt, sondern dieses vielmehr auf eine künstlerische Strategie der Aneignung im literarischen Feld zurückgreift, zeigt auch die unter dem Namen der Künstlerin Sherrie Levine bereits 1990 im Im Schoot Verlag erschienene unveränderte Neuauflage von Flauberts „Un

⁸⁵ Vgl. Gilbert (Hg.): Wiederaufgelegt, S. 10. Gilbert versteht unter *Appropriation Literature* eine im Grenzgebiet von Literatur und Kunst angesiedelte Form der Appropriation. Siehe auch: Gilbert, Annette (Hg.): Re-Print. Appropriation (&) Literature, Wiesbaden 2014. Die Anthologie bietet einen internationalen Überblick und stellt eine Auswahl von 126 Buchprojekten vor.

⁸⁶ Vgl. Coers: Das Buch des Künstlers als Künstlerbuch, 2012, S. 373-389.

⁸⁷ Vgl. www.othercriteria.com/browse/all/artist-choice-books (16.01.2015).

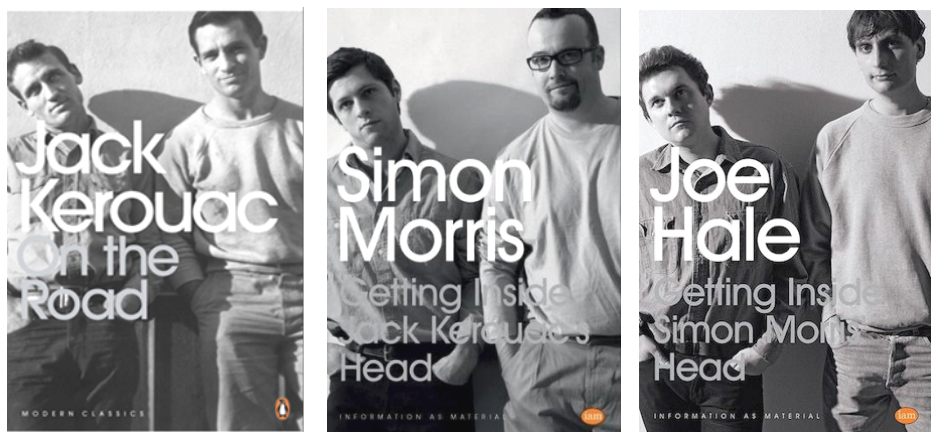
⁸⁸ Ein Buch aus der Reihe „Out of Print Books“ ist zum Beispiel: „The Raven/ Le Courbeau“ von Edgar Allan Poe „Chosen by Olivier Garbay“, London 2011. Auf der Website befindet sich der Zusatz: „Other Criteria have invited a selection of their artists to name a single book that has influenced their work, shaped their thinking or encouraged them to create. Olivier Garbay said ‚The poem is an obvious classic. As a teenager when discovering Edgar Allan Poe I was taken by the poem for its extraordinary weirdness and desperate tone. As a young man I discovered the edition of which this is about with not only a translation that I could relate too but also winning illustrations. My copy vanished with the rest of my precious library when moving here. I am delighted to be ‚connected‘ with it in this manner and do hope it will conquer the heart of others the way it did mine.“ Siehe: www.othercriteria.com/product/out-of-print-books-the-raven-le-corbeau-by-edgar-allan-poe-chosen-by-olivier-garbay (16.01.2015).

⁸⁹ Siehe: www.salon-verlag.de/editionen-kategorie/edition-exlibris (16.11.2017).

⁹⁰ Folgende Beispiele seien hier aufgeführt.: Dion, Mark: Ex Libris#1: Die geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer [1704], hrsg. von Theewen, Gerhard, Köln 2002; Struth, Thomas: Ex Libris#17: A.E. Brinckmann: Deutsche Stadtbaukunst in der Gegenwart [1921], hrsg. von Theewen, Gerhard, Köln 2010.

coeur simple“.⁹¹ Greift die Reihe „Out of Print Books“ auf sich bereits im Umlauf befindliche Buchexemplare zurück, die nachträglich durch Stempel und Schubser zum Kunstobjekt erklärt werden, handelt es sich bei den weiteren Beispielen um neu aufgelegte Ausgaben eines existierenden Buches. Diese werden unter exakter Beibehaltung des Textes herausgegeben, und meist verweist nur die Nennung des Künstlernamens, der das Werk ausgewählt hat und so als auktoriale Instanz auftritt, auf den künstlerischen Prozess der Aneignung.

Ein Beispiel, bei welchem der literarische Text zwar vollständig übernommen wird, dies aber im Akt des gewissenhaften Abtippens durch den Künstler geschieht, ist Simon Morris‘ „Getting Inside Jack Kerouac’s Head“⁹², das eine Textappropriation⁹³ von Jack Kerouac’s Buch „On the Road“ (1957) darstellt.⁹⁴ Der von Morris gewählte Titel betont die dahinterliegende Idee des Buches, sich durch den Akt des Abschreibens in den Kopf und die Gedankenwelt des Autors zu begeben, und akzentuiert damit zugleich den Aspekt der Aneignung geistigen Eigentums. Dies wurde durch die Übernahme des Layouts der Penguin-Taschenbuchausgabe noch weiter zugespitzt, da an die Stelle von Kerouac und Neil Cassidy nun Morris und der Herausgeber Nick Thurston in identischer Pose traten. Morris‘ Werk wurde allerdings ebenfalls Ausgangspunkt eines Aneignungsprozesses: „Getting Inside Morris Head“ von Joe Hale erschien nur vier Jahre später, und das Cover zieren diesmal Hale und der Herausgeber Jamie Ley.⁹⁵



Buchcover von Abb. 2.3: Jack Kerouac: On the Road [1957], 2000; Abb. 2.4: Simon Morris: Getting Inside Jack Kerouac’s Head, 2010; Abb. 2.5: Joe Hale: Getting Inside Simon Morris Head, 2014

⁹¹ Levine, Sherrie: Flaubert: Un coeur simple, Uitgevers 1990. Siehe diesbez.: Gilbert, Annette: Unter ‚L‘ oder ‚F‘? Überlegungen zur Frage der Werkidentität bei literarischen Werken. In: Dies. (Hg.): Wiederaufgelegt, 2012, S. 67-85.

⁹² Morris, Simon: Getting Inside Kerouac’s Head, hrsg. von Thurston, Nick, York 2010.

⁹³ Vgl. zum Aspekt der Textappropriation: Ramtke, Nora: Ohne Begleitschutz – Texte auf der Schwelle. Überlegungen zu Textappropriationen und Paratext. In: Gilbert (Hg.): Wiederaufgelegt 2012, S. 103-119.

⁹⁴ Kerouac, Jack: On the Road [1957], London 2000.

⁹⁵ Hale, Joe: Getting inside Simon Morris Head., hrsg. von Ley, Jamie, York 2014.

Verändert der Künstler, ohne dabei das Medium des Buches zu verlassen, den literarischen Text durch Verfahren der Verdichtung, Permutation, Inversion, Addition, Subtraktion bis hin zur vollständigen Löschung und damit vollkommenen Unleserlichkeit, handelt es sich ebenfalls um einen Akt der künstlerischen Aneignung eines literarischen Werkes. Darunter fällt die *Erasure Poetry*, als älteste und etablierteste Form von *Appropriation Literature*. Bei dieser Auslöschpoesie werden Teile eines bestehenden literarischen Textes angeeignet und weiter verwendet, während andere gelöscht werden; dies kann rein intuitiv oder einem festgelegten Reglement folgend geschehen: das Ergebnis ist jedoch in jedem Fall ein neuer poetischer Text. Das Auslöschen durch Verfahren wie Radieren, Weißen, Schwärzen oder Ausschneiden hinterlässt Lücken im Textblock, und doch bringt dieser destruktive Akt einen neuen Text hervor, in dem der Ausgangstext buchstäblich weiterexistiert, auch wenn der ursprüngliche Inhalt nur noch latent nachvollziehbar oder gänzlich verschwunden ist. Zur Veranschaulichung kann die Figur des Palimpsests herangezogen werden, die verdeutlicht, dass sich der neue Text auf der Folie des alten Textes entwickelt und teilweise Inhalte und Aussagen übernimmt, diese aber in einen neuen Kontext transferiert. Zwischen beiden Texten bleibt jedoch ein unmittelbarer Bezug bestehen, ein Zustand, der sowohl den Ausgangstext wie auch den neu gewonnenen Text gleichermaßen befruchtet.⁹⁶

Als prägnantes Beispiel kann hier der Belgier Marcel Broodthaers angeführt werden. Bis zu seinem 40. Lebensjahr war Broodthaers als Autor tätig, bevor er sich 1964 ganz der bildenden Kunst verschrieb und mit seiner Arbeit „Un coup de dés“ eines der bedeutendsten und wirkungsreichsten Kunstwerke im Rahmen der künstlerischen Aneignung eines literarischen Werkes schuf.⁹⁷ Als Ausgangspunkt wählte Broodthaers das Gedicht „Un coup de dés jamais n’abolira le hasard“ des französischen Dichters Stéphane Mallarmé, das als herausragendes Beispiel für eine typographische Inszenierung in der Moderne steht und erstmals im Jahr 1897 in der Zeitschrift „Cosmopolis“ erschien. Das Gedicht erstreckt sich über zwölf Seiten, auf denen der Text von Doppelseite zu Doppelseite gelesen werden muss, da die Zeilen über den Buchfals hinweg verlaufen. Durch Typografie und Textkörper werden folglich starke visuelle Effekte erzielt. Broodthaers eignet sich Mallarmés Gedicht an, tilgt aber den Text, indem er diesen durch schwarze Balken überlagert.

⁹⁶ Vgl. Hildebrand-Schat, Viola: *Erasure Poetry. Zwischen Poesie und Kunst, Appropriation und Conceptual Writing*. In: Gilbert (Hg.): *Wiederaufgelegt*, 2012, S. 299-313, hier S. 303.

⁹⁷ Broodthaers, Marcel: *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*. Image, Antwerpen, Köln 1969. Buchdruck auf Transparentpapier. Welche Rolle der Literatur in seinem gesamten künstlerischen Werk beigemessen werden muss, hat Viola Hildebrand-Schat in ihrer Habilitation „Literarische Aneignung und künstlerische Transformation. Zur Literaturrezeption im Werk von Marcel Broodthaers“ 2012 in München erschienen, eindrucklich herausgearbeitet.

Der so unleserlich gewordene Text, der aufgrund der typographischen Inszenierung bereits einen bildlichen Charakter hatte, wird durch die Auslöschung der Sprachinformation nun vollständig zum Bild.⁹⁸ Dies kündigt Broodthaers bereits mit der Änderung des Untertitels an, den er von „poème“ in „image“ umwandelt. Mallarmés Gedicht hat bis heute zahlreiche Künstler wie Ed Ruscha, Ceith Wyn Evans, Michalis Pichler oder Jérémie Bennequin inspiriert, wobei die Aneignungsstrategien unterschiedlich explizit ausfallen und die Arbeiten teilweise auch auf Broodthaers‘ Version Bezug nehmen, so dass sich über die Zeiten hinweg ein dichtes Netz aus Bezügen entwickelt hat.⁹⁹

Die Künstlerin Hanne Darboven hat sich ebenfalls zahlreiche literarische Werke angeeignet, darunter Teile der „Odyssee“, Gedichte Baudelaires sowie Abschnitte aus Jean-Paul Sartres „Les mots“, die sie wortwörtlich abgeschrieben und in Linien, Wellen oder Noten übersetzt hat. Heinrich Heines „Atta Troll“ hat sie handschriftlich in „zahlenworte (abgezählte Worte)“ übertragen.¹⁰⁰ Der Anzahl der Worte in jeder Zeile entsprechend, hat sie diese in Zahlenwörter übersetzt, eine aus fünf Wörtern bestehende Zeile lautet: „5 einzweidreivierfünf“, womit sie die ursprüngliche Oralität des Textes, der gesungen oder rezitiert wurde, betont.

Auch der kanadische Künstler Rodney Graham greift für seine Werke häufig auf Klassiker der modernen Literatur und Wissenschaft zurück, die durch literarische Adaption und Manipulation, durch Strategien der Übernahme und verwandelnde Besitzergreifung in sein künstlerisches Œuvre einfließen.¹⁰¹ So unterwirft er Georg Büchners „Lenz“ (1835), Edgar Allen Poes letztes Novellenfragment „Londor’s Cottage“ (1849) sowie Werke von Sigmund Freud und Ferdinand de Saussure langwierigen Transformations- und Übersetzungsprozessen; für eine Erstausgabe von Lewis Carrolls „Alice’s Adventures in Wonderland“ kreierte er einen skulptural anmutenden Schubert aus Zinn. Die so entstehenden Arbeiten „sind zu einem guten Teil die eines Lesers, der seine eigene Verstehensoperationen sichtbar macht“.¹⁰²

⁹⁸ Vgl. Folie, Sabine (Hg.): *Un coup de dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache*. Ausst.-Kat. Wien, Köln 2008. Zum Verhältnis von Mallarmé und Broodthaers siehe besonders die Aufsätze: „Der Raum der Wörter. Von Mallarmé zu Broodthaers“ von Jaques Rancière (S. 26-38) sowie „Modell statt Meisterwerk. Buch statt Bild. Broodthaers‘ Mallarmé-Konstellation“ von Gabriele Mackert (S. 39-46).

⁹⁹ Vgl. Wieland, Magnus: *about:blank. Appropriationen des Leerraums seit Mallarmé* (S. 193-216); Zboya, Eric: *Übersetzung in höhere Dimensionen. Eine topologische Reise über den zweidimensionalen Raum der Buchseite in Stéphane Mallarmés Un coup de dés.* (S. 217-230), beide in: Gilbert (Hg.): *Wiederaufgelegt*, 2012.

¹⁰⁰ Darboven, Hanne: *Atta Troll nach Heinrich Heine*, Kunstmuseum Luzern 1975, Titelblatt.

¹⁰¹ Vgl. Meschede, Friedrich/ Gevaert, Yves (Hg.): *Rodney Graham - Through the Forest*. Ausst.-Kat. Ostfildern 2010. Siehe darin besonders die Aufsätze von Julian Heynen: *Eine Art von Autor* (S. 14-30) sowie Christa-Maria Lerm Hayes: *Rodney Graham: Literatur und was ein Künstler damit macht* (S. 64-84).

¹⁰² Heynen, Julian: *Eine Art von Autor*. In: Meschede/ Gevaert (Hg.): *Rodney Graham*, 2010, S. 14-30, hier S. 26.

Bei den bisher beschriebenen Beispielen steht das Medium Buch und/oder die Verwendung von Schrift im Zentrum, und dennoch finden sich bereits hier zahlreiche unterschiedliche Strategien der Aneignung, die aber zumeist noch einen Rückschluss auf das angeeignete literarische Werk ermöglichen.

Eine künstlerische Aneignung literarischer Werke kann jedoch auch außerhalb des Mediums Buch stattfinden, beispielsweise wenn Künstler intermediale Bezüge zum literarischen Text herstellen und dafür die Medien Film, Fotografie, Skulptur oder performative, installative und digitale Darstellungsformen nutzen. Der offensichtliche Medienwechsel vermag gänzlich neue Wahrnehmungsformen zu schaffen und den linearen Charakter des Buches zu durchbrechen. Durch die Akzentuierung einzelner Aspekte des literarischen Textes, für die das kontaktnehmende Medium ausschließlich auf die eigenen Mittel zurückgreifen kann, kommt eine neue Form der Darstellung zustande, die irritiert, aber auch neue Sicht- und Zugangsweisen zu einem literarischen Werk ermöglichen kann. Ist der Bezug zur literarischen Vorlage bei der *Appropriation Literature* explizit, so kann diese in medienüberschreitenden Arbeiten meist ausschließlich über den Paratext, das heißt, über Anmerkungen des Künstlers oder den Kontext, erschlossen werden. Sprachliche Indikatoren gewinnen folglich an Relevanz, je impliziter oder indirekter die Bezüge gewählt sind.

Dies wird an der Skulptur „Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel“ des Künstlers Frank Stella offensichtlich. Stella hat eine ganze Werkgruppe mit dem Titel „Heinrich von Kleist by Frank Stella“ erarbeitet, darunter finden sich Collagen, Leinwandbilder und Modelle für Monumentalskulpturen.¹⁰³ Die Skulptur „Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel“ wurde realisiert und im Dezember 2001 vor der National Gallery in Washington eingeweiht. Sie wiegt fast neun Tonnen und umfasst eine Spannweite von 9,40 m x 11,90 m x 10,40 m. Das spannende Wechselspiel, das Stella durch die Vermischung der diversen künstlerischen Medien – Skulptur, Architektur und Malerei – erzielt, vermag den Betrachter „in einen komplexen illusionistischen und imaginären Raum zu versetzen“, der, so Dorothea von Mücke, die „Grundlage von Stellas Beziehung zum Werk Heinrich von Kleists“ bildet.¹⁰⁴

Mit den Fotoserien „Wonder“ (1996-97) sowie „Override“ (1997) stellt die amerikanische Künstlerin Anna Gaskell Bezüge zur literarischen Figur der Alice her, deren Abenteuer Lewis

¹⁰³ Verspohl, Franz-Joachim (Hg.): Frank Stella. Heinrich von Kleist. Werkverzeichnis, Köln, Jena 2001. Ergänzend dazu erschien: Verspohl, Franz-Joachim (Hg.): The writings by Frank Stella, Köln 2001. Stella schuf auch Werkserien zu Hermann Melvilles „Moby Dick“, siehe: Wallace, Robert K.: Frank Stella's Moby-Dick: Words and Shapes, Michigan 2000.

¹⁰⁴ Mücke, Dorothea von: Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel oder die Ästhetik der Verklärung. In: Blamberger, Günter (Hg.): Kleist Jahrbuch 2002, Stuttgart 2002, S. 70-93, hier S. 70f.

Carroll in seinem Buch „Alice’s Adventures in Wonderland“ beschrieben hat.¹⁰⁵ Die Fotoserien zeigen eine Folge unzusammenhängender Bilder, die der narrativen Fotografie zugezählt werden. Darauf sind ein oder mehrere präadoleszente Mädchen, alle identisch gekleidet in ein gelbes Kleid mit blauer Schürze (die Kostümierung ist eine offensichtliche Anspielung an Carrolls Alice), beim kindlichem Spiel zu sehen, das zwischen Freude und grausamen Vergnügen oszilliert und ein ums andere Mal gewalttätige Züge annimmt. Die extremen Blickwinkel, Close-Ups oder Unter- und Obersichten, verstärken die beklemmende, unheimliche und teils bedrohliche Stimmung ihrer Aufnahmen und zugleich verweist Gaskell dadurch auf eine Welt, die sich besonders für Jugendliche meist als instabil darstellt. Einige Motive Carrolls wie den Tränensee (vgl. Abb. 2.7) oder Alices Sturz (vgl. Abb. 2.8) greift die Künstlerin in ihrer Serie „Wonder“ (1996-97) direkt auf, ansonsten versucht sie mit ihren Bildern den Text nicht zu illustrieren, sondern vielmehr unter Einsatz einer surrealen Erzählweise, barock anmutender Bildkompositionen, brillanter Farben und spezifischer Lichteffekte neu zu interpretieren.



Abb. 2.6: Anna Gaskell: Untitled #1, 1996



Abb. 2.7: Anna Gaskell: Untitled #6, 1996

Die hier präsentierten künstlerischen Aneignungsformen veranschaulichen, dass Künstler vielfältigste Verfahren und Praktiken (Reprint, Addition, Subtraktion, Ersetzung, Transformation, etc.) nutzen, um sich, explizit oder implizit, ein vollständiges literarisches Werk anzueignen oder dieses nur in punktuellen Anleihen aufzugreifen. Die Wahl des

¹⁰⁵ Die Serie „Wonder“ umfasst zwanzig Farbfotoarbeiten mit zwei jungen weiblichen Darstellerinnen. Die Serie „Override“ besteht aus sieben Farbfotografien mit fünf jungen weiblichen Darstellerinnen. Die Formate beider Serien changieren zwischen klein (25,5 x 20,5 cm) bis lebensgroß (152 x 127 cm). „Bevor Gaskell mit ihrer ersten größeren Serie begann, arbeitete sie an Porträts junger Mädchen, die sie zu einem Vorsprechtermin vor ihrer Kamera bat. Den präraffaelitischen Stil derjenigen Porträts nachahmend, die Julia Margaret Cameron einst von Alice Liddell machte („Althea“ und „Pomona“, 1872), dem Mädchen, das dem Schriftsteller und Fotograf Lewis Carroll Vorbild für seine Erzählung war, bezog die Fotokünstlerin mit dieser Porträtreihe explizit auf eine Inkunabel der Fotografiegeschichte.“ Siehe: Walter, Christine: Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie, Weimar 2002, S. 142.

Zielmediums, das heißt, die Frage, in welche künstlerische Ausdrucksform, die Aneignungsstrategien letztendlich münden, erweitern zusätzlich den Facettenreichtum.

2.1.2 Lesespuren im Kunstmuseum – Kuratorische Praktiken

Literatur erfahren kann man nicht nur durch einzelne künstlerische Arbeiten, sondern auch im Kontext von Ausstellungen. Fällt die Präsentation von Literatur üblicherweise in den Bereich der literaturvermittelnden Institutionen: Archive, Dichterhäuser, Literaturhäuser und Literaturmuseen, deren Inszenierung in den letzten Jahren immer zahlreicher und aufwändiger wurden, so lassen sich auch in Kunstmuseen Auseinandersetzungen mit literarischen Werken finden.¹⁰⁶ Sehen sich literaturvermittelnde Institutionen durch ihre repräsentierende und dokumentierende Ausrichtung mit der Frage konfrontiert, ob Literatur (also ein vorwiegend schriftsprachliches Medium) überhaupt ausstellbar ist und in räumlich-visuelle Darstellungen übersetzt werden kann, können Kunstmuseen oder Galerien diesen Fragen wesentlich freier gegenüberstehen.¹⁰⁷ Kooperationen zwischen diesen Institutionen, die versuchen den unterschiedlichen Ausrichtungen gerecht zu werden, bringen jedoch gerade aufgrund der divergierenden Ansprüche interessante Ergebnisse hervor. Um die Vielfalt kuratorischer Praktiken im Umgang mit Literatur zu vermitteln, sollen einige Ausstellungsformate der letzten Jahre kurz vorgestellt werden.

Ausstellungskonzepte, die Künstler zur Präsentation der eigenen Büchersammlung auffordern, wie die Ausstellung „mentalscape“, die im Jahr 2003 Bücher von 80 Künstlern aus München versammelte und in einer Bibliothek zusammenstellte, die den „Kon- und Subtext [...] in dem sie ihre Arbeit verortet wissen wollen“, wiedergibt, kann im Kontext der verlegerischen Konzept des Salon Verlages und von *Other Criteria* betrachtet werden.¹⁰⁸ Verriet bei der „mentalscape“ Ausstellung erst der Blick in die Bücher, welche(r) Künstler es

¹⁰⁶ Vgl. Bohnenkamp, Anne/ Vandenrath, Sonja (Hg.): Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen, Göttingen 2011, S. 9; Autsch, Sabiene/ Grisko, Michael/ Seibert, Peter (Hg.): Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern, Bielefeld 2005. Die Studie nimmt unterschiedliche Interpretations- und Präsentationsansätze von Ausstellungsmachern und -theoretikern in Künstler- und Literaturhäusern in den Blick.

¹⁰⁷ Vgl. Kroucheva, Katerina/ Schaff, Barbara (Hg.): Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur, Bielefeld 2013.

¹⁰⁸ Kramatschek, Christopher (Hg.): mentalscape [eine Bibliothek] - oder ein Bild einer Ausstellung, München 2003, o.S. Die Ausstellung war von November 2001 bis April 2003 im Ausstellungsforum FOE 156 in München zu sehen.

ausgewählt hatte(n), standen die von je einem Künstler oder Kurator (darunter Victor Burgin, Marc Dion, Andrea Fraser, Hans Ulrich Obrist) zusammengestellten Bücher, die im Rahmen der von Simon Morris und Helen Sacoor kuratierten Ausstellung „bibliomania“ (1999) präsentiert wurde, jeweils unter dem Namen der Beteiligten.¹⁰⁹ Diese Künstlerbibliotheken wurden im Juli 1999 in der Leeds City Art Gallery präsentiert und im Anschluss in Buchläden in Leeds und London gezeigt.

Die bereits erwähnten Fotoserien „Wonder“ (1996-97) und „Override“ (1997) der Künstlerin Anna Gaskell, wurden im Jahr 2012 im Rahmen der Ausstellung „Alice im Wunderland der Kunst“ neben Werken unter anderen von Dante Gabriel Rossetti, René Magritte, Pierre Huyghe und Pipilotti Rist ausgestellt.¹¹⁰ Die insgesamt 200 künstlerischen Arbeiten unterschiedlichster Art aus 150 Jahren beziehen sich durch intermediale Bezüge auf einen Prätext: das erstmals 1865 erschienene Buch „Alice’s Adventures in Wonderland“ des britischen Schriftstellers Lewis Carroll alias Charles Lutwidge Dodgson, das seit seiner Veröffentlichung wiederholt auch als Vorlage zahlreicher Adaptionen in Theater und Film diente.

Das Aargauer Kunsthhaus präsentierte 2014 in Zusammenarbeit mit dem Robert Walser Zentrum die Ausstellung „Ohne Achtsamkeit beachte ich alles – Robert Walser und die bildende Kunst“.¹¹¹ Die Ausstellung umfasste 13 künstlerische Positionen, darunter Arbeiten von Thomas Hirschhorn, Thomas Schütte, Rosemarie Trockel und Mark Wallinger, die sich alle mit unterschiedlichen literarischen Werken Walsers oder aber dessen Biografie auseinandersetzen.¹¹² Neben den zeitgenössischen Arbeiten wurden auch Kunstwerke von unter anderen Lovis Corinth, Ernst Samuel Geiger, Ferdinand Hodler, Giovanni Segantini oder Max Slevogt gezeigt, die an Walsers Wohnorten in der Schweiz und in Berlin zum damaligen Ausstellungsrepertoire zählten, um zusätzlich den Aspekt zu verhandeln, welche Rolle die Kunst im schriftstellerischen Œuvre Walsers inne hatte.¹¹³ Die Ausstellung wurde darüber hinaus von einem umfassenden Rahmenprogramm begleitet, in dem nicht nur

¹⁰⁹ Morris, Simon/ Sacoor, Helen (Hg.): bibliomania. Ausst.-Kat. York 1999.

¹¹⁰ Die Ausstellung „Alice im Wunderland der Kunst“ wurde vom 22.06.2012–30.09.2012 in der Hamburger Kunsthalle ausgestellt und von einem Katalog begleitet: Görgen/ Schulz (Hg.): Alice im Wunderland der Kunst, 2012.

¹¹¹ Auf einen fruchtbaren Austausch geht auch Peter Erismann in seinem Beitrag „Centre Dürrenmatt Neuchâtel: Gedenk- oder Denkstätte?“ ein, in dem er auf die Ausstellung „Dieter Roth: Die Bibliothek“ im Centre Dürrenmatt verweist. In: Autsch/ Grisko/ Seibert (Hg.): Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten, 2005, S. 131-142, hier S. 139f.

¹¹² Anlässlich der Ausstellung im Aargauer Kunsthhaus vom 10.05.2014–27.07.2014 erschien der bereits erwähnte Ausstellungskatalog: Schuppli/ Schmutz/ Sorg (Hg.): ‚Ohne Achtsamkeit beachte ich alles‘, 2014. Im Katalog befinden sich auch Beiträge von den Schriftstellern Lukas Bärfuss, Elfriede Jelinek und Konrad Tobler.

¹¹³ Vgl. Sorg, Reto: ‚Irgendwo müssen die Bilder eben plziert werden.‘ Robert Walser und die bildende Kunst. In: Schuppli/ Schmutz/ Sorg (Hg.): ‚Ohne Achtsamkeit beachte ich alles‘, 2014, S. 31-38.

Künstlergespräche stattfanden, sondern auch eine Lesung sowie Vorführungen von Filmen, die auf Texten Walsers basieren.¹¹⁴

„Joyce in Art“, eine 2004 von Christa-Maria Lerm Hayes in Zusammenarbeit mit Patrick T. Murphy kuratierte Ausstellung in Dublin, stellte ebenfalls einen Autor in den Fokus und präsentiert künstlerische Arbeiten, die in der Auseinandersetzung mit dem Œuvre James Joyce entstanden.¹¹⁵ Der zur Ausstellung erschienene Katalog expliziert auch das rege Interesse von Joyce an bildender Kunst und zeigt, wie sich dies in seinen schriftstellerischen Werken niederschlägt. In der Zusammenstellung der künstlerischen Arbeiten, die von Constantin Brancusi über Joseph Beuys bis John Cage reichen, kann somit ein reziproker Austausch zwischen Joyce und der Kunstwelt belegt werden, der eindrücklich zeigt, dass Literatur durch Kunst und Kunst durch Literatur verhandelt werden kann.¹¹⁶

Die Ausstellung „Convergence – Literary Art Exhibitions“, ebenfalls von der Kunsthistorikerin Lerm Hayes kuratiert, versammelte im Jahr 2011 Werke zeitgenössischer Künstler, die durch künstlerische Aneignungen literarischer Werke entstanden sind; allerdings galten die Bezüge diesmal Prätexten unterschiedlicher Autoren, darunter Samuel Beckett, Johann Wolfgang Goethe, James Joyce, Franz Kafka, W.G. Sebald oder Kurt Vonnegut.¹¹⁷ Die von den Künstlern angewendeten Strategien der Aneignung im Umgang mit literarischen Werken waren auch hier äußerst divers: Neben unterschiedlichen Formen des künstlerischen Schreibens kam es etwa zur musikalischen Übertragung oder einem speziell zur Lektüre von James Joyces „Ulysses“ angefertigten Leseraum.

Eine gänzlich andere Herangehensweise liegt hingegen vor, wenn das Verfahren der künstlerischen Aneignung ausgehend von einem Autor zum Ausgangspunkt des kuratorischen Konzepts einer Ausstellung erhoben wird. Wenn also Kuratoren aktiv Künstler einladen, sich

¹¹⁴ Informationen zum Begleitprogramm finden sich in der Broschüre zur Ausstellung, einzusehen unter: www.aargauerkunsthaus.ch/uploads/tx_ltagkmanager/1400677_FLYER_6S_WALSER_web2_neu.pdf (20.11.2017).

¹¹⁵ Die Ausstellung wurde in der Royal Hibernian Academy, Gallagher Gallery in Dublin vom 10.06.2004–28.08.2004 präsentiert.

¹¹⁶ Lerm Hayes (Hg.): Joyce in Art, 2004. Siehe auch die von Lerm Hayes verfasste Dissertation: Lerm Hayes, Christa-Maria: James Joyce als Inspirationsquelle für Joseph Beuys, Hildesheim, New York 2001.

Die Ausstellung „Samuel Beckett/ Bruce Naumann“, die in der Kunsthalle Wien vom 04.02.2000–30.04.2000 präsentiert wurde, stellte einen Autor und einen Künstler in den Fokus. Im Vorwort des Ausstellungskatalogs beschreibt Sabine Folie das Projekt als „Untersuchung der komplexen Verhältnisse in den Beziehungen zwischen den Werken zweier solitärer Kunstschöpfer“ die wagt „die ästhetischen Konfigurationen und experimentellen Versuchsanordnungen jenes ‚Deep Impact‘, den die Arbeiten von Naumann und Beckett auf die Kunst der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart ausgeübt haben, in einen Dialog von Objekten, Videos und Texten aufzuschlüsseln und auszuloten“. Siehe: Glasmeier, Michael/ Hoffmann, Christine/ Folie, Sabine [et al.] (Hg.): Samuel Beckett - Bruce Naumann. Ausst.-Kat. Wien 2000.

¹¹⁷ Die Ausstellung „Convergence: Literary Art Exhibitions“, kuratiert von Christa-Maria Lerm Hayes, war in der Golden Thread Gallery, Belfast vom 16.07.2011–06.08.2011 zu sehen.

mit literarischen Werken eines Autors künstlerisch auseinanderzusetzen, dann muss der Kurator als Teil des Produktionsprozesses betrachtet werden, da er nicht nachträglich Werke zusammenstellt, sondern deren Produktion tatkräftig initiiert und beeinflusst. So vereinte die Donald Young Gallery in Chicago unter dem Titel „In the Spirit of Walser“ eigens für diese Ausstellung angefertigte Arbeiten von neun Künstlern, darunter Peter Fischli und David Weiss, Thomas Schütte, Tacita Dean und Rodney Graham, und präsentierte sie neben Archivmaterial aus dem Œuvre Robert Walsers, darunter Erstausgaben, Faksimiles seiner Mikrogramme und Fotografien des Autors; die Ausstellung stellte folglich zeitgenössische Kunst und Literatur im Ausstellungsraum direkt gegenüber.¹¹⁸ Im Katalog zu diesem Ausstellungsprojekt traten die präsentierten Künstler darüber hinaus auch als Autoren von Gedichten und kurzen Texten in Erscheinung, so dass der Austausch auch im Buchraum des Kataloges weitergeführt wurde.

Das Ständehaus in Düsseldorf zeigte 2014 die Ausstellung „Unter der Erde. Von Kafka bis Kippenberger“, die gleich mehrere der hier vorgestellten kuratorischen Formen im Umgang mit auf Literatur basierender bildender Kunst vereint.¹¹⁹ Beim Betreten der Ausstellung erhielt jeder Besucher eine vom Museum anlässlich der Ausstellung erstmals als Einzeltext herausgegebene Fassung von Franz Kafkas unvollendeter Erzählung „Der Bau“, die im Auftrag der Kunstsammlung von der Künstlerin Roni Horn ergänzt wurde.¹²⁰ Im Verfahren der Auslöschung übermalte Horn Textseiten von Kafkas Erzählung und exponiert so vereinzelte Worte oder Satzteile, wohingegen der übrige Text unter der weißen Farbe nur noch leicht hervorschimmert oder durch das Weißen vollständig ausgelöscht wird. Die von Horn gestalteten Seiten, die das Textfragment noch bruchstückhafter erscheinen lassen, stehen im Buch direkt neben der entsprechenden (lesbaren) Textseite.

In der Ausstellung selbst wurden zwei moderne und 12 zeitgenössische künstlerische Positionen präsentiert, die sich im Medium der Fotografie (Jeff Wall), der Skulptur (Chris Martin) oder der Zeichnung (Henry Moore) zwar nicht zwingend mit Kafkas Erzählung auseinandersetzen, die aber ebenfalls von „Eingängen und Übergängen, dem Rückzug und Aufbruch ins Unterirdische, dem Bezug des Untergrunds zum Unbewussten und Unheimlichen oder von der Gegenüberstellung des fiktiven und konkreten Raums“ handeln

¹¹⁸ Die Donald Young Gallery zeigte die Ausstellung „In the Spirit of Walser“ von Dezember 2011 bis November 2012, wobei immer zwei künstlerische Positionen nacheinander präsentiert wurden. Anlässlich der Ausstellung erschien der Katalog: *A Little Ramble: In the Spirit of Walser*, hrsg. von Burgin, Christine/ Donald Young Gallery/ New Directions. Ausst.-Kat. New York, Chicago 2012.

¹¹⁹ Die Ausstellung wurde im Rahmen der Quadrinale 2014 in der Kunstsammlung Nordrhein Westfalen/ K21 Ständehaus in Düsseldorf vom 05.04.2014–10.08.2014 präsentiert.

¹²⁰ Kafka, Franz: *Der Bau* [1923/24]. Mit Zeichnungen von Roni Horn, Frankfurt a.M. 2014.

und somit Motive der Erzählung aufgreifen.¹²¹ Bei den Kunstwerken handelt es sich folglich nicht ausschließlich, wie im Fall von Christoph Büchel und seinem bisher unvollendeten Projekt „Der Bau/ The Burrow“ (2009), um die künstlerische Aneignung eines literarischen Werkes, sondern Kafkas Erzählung diente dem gesamten Ausstellungskonzept vielmehr als narrative Rahmung.

Das gleiche Prinzip, bei dem der Kurator den Austausch zwischen einem literarischen Text und Kunstwerken initiiert, dieses folglich als Ausgangspunkt seines kuratorischen Konzeptes wählt, findet sich auch in der Ausstellung „Unendlicher Spaß“, die 2014 in der Schirn Kunsthalle Frankfurt präsentiert wurde.¹²² Die Ausstellung entlehnte den Titel vom 1996 erschienenen Werk „Infinite Jest“ des amerikanischen Schriftstellers David Foster Wallace, der sich dafür wiederum aus Shakespeares „Hamlet“ bedient hatte. Die ausgewählten zwanzig Kunstwerke, darunter Andrea Fraser, Alicja Kwade und Maurizio Cattelan, sollten laut Kurator Matthias Ulrich nicht den Roman illustrieren, sondern vielmehr Wallace‘ Projektion einer zukünftigen Erlebnis- und Spaßgesellschaft widerspiegeln.¹²³

Diese Form der Ausstellungspraxis kann analog als ‚kuratorische Aneignung eines literarischen Werkes‘ bezeichnet werden, da in den präsentierten künstlerischen Positionen keinerlei Intention einer Referenzstiftung liegt, sondern diese erst nachträglich durch den Ausstellungskontext vom Kurator geschaffen wird. Wenn literarische Texte als Ausgangspunkt für eine Ausstellung herangezogen werden, dann kann das ausgehend von einzelnen Werken oder dem Œuvre eines Autors geschehen oder aber verschiedene Schriftsteller und Prätexte involvieren. Ob im Rahmen dieser unterschiedlichen Ausstellungspraktiken tatsächlich Werke präsentiert werden, die im Aneignungsprozess von Literatur entstanden sind und dementsprechend eine wirkliche inhaltliche Auseinandersetzung darstellen, ein literarisches Werk herangezogen wird, um der Ausstellung eine Narration zu verleihen oder ob es sich um bloßes ‚name-dropping‘ handelt, muss daher von Einzelfall zu Einzelfall überprüft werden. Die auffällige und meist nur temporär anhaltende Konjunktur einzelner Autoren ermahnt folglich auch innerhalb der vorliegenden Untersuchung zur

¹²¹Zitiert aus dem Ausstellungsprogramm, einzusehen auf der Website zur Ausstellung: www.kunstsammlung.de/entdecken/ausstellungsarchiv/ausstellungen-2014.html (10.10.2017).

¹²² Die Ausstellung wurde in der Schirn vom 05.06.2014–07.09.2014 gezeigt und von einem Katalog begleitet: Ulrich, Matthias/ Hollein, Max (Hg.): Unendlicher Spaß/ Infinite Jest. Ausst.-Kat. Frankfurt a.M., Nürnberg 2014. Der Katalog übernimmt nicht nur den Titel des Buches von Wallace, sondern passt sich auch im Design der literarischen Buchveröffentlichung an.

¹²³ Ein durchaus kontrovers zu diskutierender Ansatz, wie die Rezension in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung zeigt: „Brennende (Mainstream-)Themen, die noch wie freie Partikel in der Kunstwelt zirkulieren, werden von den Kuratoren, in diesem Fall Matthias Ulrich, eingefangen und flugs zusammengeführt. Was herauskommt, ist eine Anthologie, also eben kein Roman, keine Totalität des Zerbrochenen.“ Siehe: Karich, Swantje: Wie man mit dem nackten Finger auf sich selbst zeigt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 06.06.2014. www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/die-frankfurter-ausstellung-unendlicher-spas-12974823.html (16.09.2014).

Sensibilität und kritischer Betrachtung gegenüber solchen Bekundungen. Denn, so konstatiert Tobias Timm in einem Artikel für die Wochenzeitung „Die Zeit“: „Nicht nur bei amerikanischen Kuratoren sind schon seit einer Weile W.G. Sebald und Michel de Certeau äußerst beliebt“.¹²⁴ Wolfgang Ullrich betont hingegen die derzeitig anhaltende Popularität von Walter Benjamin und Aby Warburg: „Walter Benjamin und Aby Warburg, die heutzutage fraglos die größte Bewunderung genießen [...]. Die alten Theoretiker dienen oft nur dazu, einer vagen Sehnsucht nach mehr Sinn und etwas Pathos das atmosphärische Dekor zu verleihen“.¹²⁵

Wie gezeigt werden konnte, ermächtigt sich bei der künstlerischen Aneignung eines literarischen Werkes ein Künstler eines bestehenden Textes, wobei der Grad der Aneignung verschiedene Ausprägungen annehmen kann. Während der Re-Print das vollständige Werk übernimmt, können auch nur Zitate oder punktuelle Anleihen des Ausgangsmediums übernommen werden und dies kann wiederum im Medium Buch oder aber einer anderen künstlerischen Ausdruckform geschehen, was das große Spektrum dieses Phänomens erklärt. Abgesehen vom verlegerischen Re-Print-Verfahren führt der Prozess der künstlerischen Aneignung, obwohl es sich um einen Akt der Usurpation handelt, dazu, dass aus einem seriellen Produkt ein singuläres Kunstwerk wird oder, wie der Künstler Jérémie Bennequin es ausdrückt: „de transformer une simple réplique en une relique singulière“.¹²⁶ Dabei steht die inhaltliche Vermittlung des literarischen Werkes nicht zwingend im Fokus der Künstler. Durch die Umleitung literarischer Verfahren in künstlerische Ausdrucksformen kommt es vielmehr häufig zur Akzentuierung einzelner Gesichtspunkte und somit zur Wahrnehmung des Werkes als Ergebnis eines reflektierten, individuellen Leseprozesses.

Das Untersuchungsfeld der künstlerischen respektive kuratorischen Aneignung literarischer Werke wurde ausführlich skizziert, um eine möglichst präzise Verortung der Arbeit zu gewährleisten. Bevor anhand ausgewählter Konkretionen in detaillierten Einzelanalysen das Verfahren der Aneignung literarischer Werke einerseits an Einzelpositionen sowie andererseits im Rahmen einer Ausstellung exemplifiziert werden soll, gilt es, das den Künstlern respektive Kuratoren als Ausgangsmedium dienende Œuvre Sebalds vorzustellen.

¹²⁴ Timm, Tobias: Die Macht der Geschmacksverstärker. In: Zeit Online, 12.05.2011. www.zeit.de/2011/19/Kunst-Kuratoren (13.11.2017).

¹²⁵ Ullrich, Wolfgang: Keine Zeit für Geistesblitze. In: Kunstzeitung, Nr. 200, 2013, S. 1.

¹²⁶ Zitiert nach: Mœglin-Delcroix: Von der künstlerischen Aneignung literarischer Werke in Künstlerbüchern. In: Gilbert (Hg.): Wiederaufgelegt, 2012, S. 233-264, hier S. 263.

2.2 W.G. Sebald – Überblick über Werk, Wirkung und wandernde Schatten

Das Andenken ist ja im Grunde nichts anderes als ein Zitat.
Und das in einen Text (oder ein Bild) einmontierte zwingt uns,
wie Eco schreibt, zur Durchsicht unserer Kenntnisse anderer Texte
und Bilder und unserer Kenntnisse der Welt. (LH 184)

Die Biografie und das Œuvre des 1944 in Wertach im Allgäu geborenen Winfried Georg Sebald sind geprägt von seinen Grenzgängen zwischen den Kulturen, Sprachen, Professionen und literarischen Konventionen. Nach seinem Studium der Germanistik und Allgemeinen Literaturwissenschaft in Freiburg im Breisgau sowie Fribourg in der Schweiz zieht es ihn im Alter von 22 Jahren erstmals nach England, wohin er Mitte der 70er Jahre emigriert. Nach Tätigkeiten als Lektor und Lehrer promoviert er 1973 mit einer Arbeit über Alfred Döblin.¹²⁷ Mit „Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke“¹²⁸ legt er 1986 seine Habilitation an der Universität Hamburg ab. Im Jahr 1988 erhält er eine Professur für *European Literature* an der University of East Anglia, wo er ab 1989 bis 1994 zusätzlich die Leitung des neu gegründeten *British Centre for Literary Translation* übernimmt.¹²⁹ Neben seiner wissenschaftlichen Karriere beginnt er ab 1988, auch literarische Werke zu veröffentlichen, so dass sein Œuvre neben literaturwissenschaftlichen Publikationen auch ein Langgedicht sowie vier Prosawerke umfasst. In den literaturwissenschaftlichen Publikationen „Unheimliche Heimat“ (1991)¹³⁰ und „Logis in einem Landhaus“ (1998)¹³¹ pflegt Sebald eine biographisch orientierte Textanalyse – die Kombination aus „Psychopathographie, Sozialpsychologie und Ideologiekritik“¹³² war laut Ulrich Simon typisch für die Entstehungszeit. Wohingegen der Band „Luftkrieg und Literatur“ (1999)¹³³ eine heftige und kontrovers geführte Debatte entfachte.¹³⁴ Das Buch beruht auf Sebalds 1997 gehaltenen Züricher Vorlesungen und sprach „einer ganzen Generation

¹²⁷ Sebald, W.G.: Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins, Stuttgart 1980.

¹²⁸ Sebald, W.G.: Die Beschreibung des Unglücks, Salzburg 1985. (BU)

¹²⁹ Das Wandern zwischen den Sprachen, die Übersetzung von Literatur, war in seiner wissenschaftlichen wie literarischen Karriere von Bedeutung. Obwohl Sebald in England lehrte und lebte publizierte er seine Werke zumeist auf Deutsch. Bei der Übersetzung seiner literarischen Werke arbeitete er allerdings eng mit den Übersetzern Anthea Bell, Michael Hamburger und Michael Hulse zusammen. Vgl.: Bell, Anthea: On Translating W.G. Sebald. In: Görner, Rüdiger (Hg.): The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald, München 2003, S. 11-18; Hamburger, Michael: Translator's Note. In: Sebald, W.G./ Tripp, Jan Peter: Unrecounted, New York 2004, S. 7-12.

¹³⁰ Sebald, W.G.: Unheimliche Heimat [1991], Frankfurt a.M. 1995. (UH)

¹³¹ Sebald, W.G.: Logis in einem Landhaus [1998], Frankfurt a.M. 2001. (LH)

¹³² Simon, Ulrich: Der Provokateur als Literaturhistoriker. Anmerkungen zu Literaturbegriff und Argumentationsverfahren in Sebalds essayistischen Schriften. In: Atze, Marcel/ Loquai, Franz (Hg.): Sebald. Lektüren, Eggingen 2005, S. 78-104, hier S. 81.

¹³³ Sebald, W.G.: Luftkrieg und Literatur [1999], Frankfurt a.M. 2002. (LL)

¹³⁴ Eine Zusammenfassung der Debatte findet sich bei Hage, Volker: Zeugen der Zerstörung Die Literaten und der Luftkrieg, Frankfurt a.M. 2003; siehe auch Hage, Volker/ Moritz, Rainer/ Winkels, Hubert (Hg.): Deutsche Literatur 1998. Jahresrückblick, Stuttgart 1999, S. 249-290.

deutscher Autoren“ die Unfähigkeit beziehungsweise ein pauschales Versäumnis zu, sich literarisch mit dem Bombenkrieg auf Deutschland auseinanderzusetzen, ihn „aufzuzeichnen und einzubringen in unser Gedächtnis“ (LL 6f.). Sebalds literaturkritischen und literarischen Essays sowie Fragmente aus dem Nachlass wurden posthum unter dem Titel „Campo Santo“ (2003) veröffentlicht.¹³⁵ Sie stellen erneut unter Beweis, wie sehr seine akademischen Essays von der Rhetorik des Poeten gekennzeichnet sind, wohingegen seine literarischen Werke, „Nach der Natur. Ein Elementargedicht“ (1988) und die Prosawerke „Schwindel. Gefühle.“ (1990), „Die Ausgewanderten“ (1992), „Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt“ (1995) und „Austerlitz“ (2001) durchweg geprägt sind von seiner wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der europäischen Literatur, die ihm als Stoff- und Motivsammlung dient, was augenscheinlich wird in der unauslotbaren Vielfalt intertextueller Bezüge.¹³⁶ Ebenfalls posthum erschien der Band „Über das Land und das Wasser“ (2008), der Gedichte versammelt, die Sebald zwischen 1964 und 2001 verfasst hat.¹³⁷

Internationale Bekanntheit und Anerkennung erlangt Sebald mit „The Emigrants“, der ersten Übersetzung in englischer Sprache, die im Jahr 1996 erschien.¹³⁸ Zu diesem Zeitpunkt waren in Deutschland bis auf „Austerlitz“ alle Prosawerke erschienen und wurden bereits mit Preisen¹³⁹ ausgezeichnet, aber eine breitere Öffentlichkeit wurde erst nach seinem Erfolg im Ausland und einer Art „Re-Import“¹⁴⁰ nach Deutschland auf ihn aufmerksam.¹⁴¹ Die

¹³⁵ Sebald, W.G.: Campo Santo [2003], hrsg. von Meyer, Sven, Frankfurt a.M. 2006. (CS)

¹³⁶ Sebald, W.G.: Nach der Natur [1988], Frankfurt a.M. 2008. (NN); Ders.: Schwindel. Gefühle [1990], Frankfurt a.M. 2005. (SG); Ders.: Die Ausgewanderten [1992], Frankfurt a.M. 2006. (AW); Ders.: Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt [1995], Frankfurt a.M. 2007. (RS); Ders.: Austerlitz [2001], Frankfurt a.M. 2006. (A)

Es tauchen auffällig viele Autoren, mit denen Sebald sich wissenschaftlich auseinandersetzte, in seinen literarischen Texten wieder auf: „indem er für das andere Genre gerade nicht die Schreibgebärde des Sekundären, des Wissenden und Forschenden aufgibt, sondern ihr die Errungenschaften des zeitgenössischen Schreibens, des Prosaschreibens vor allem, einpasst und sie, lässig fast, provokant bricht und so steigert“. Siehe: Dittberner, Hugo: W.G. Sebalds Schreiben. In: Text und Kritik, Hf. 158, 2003, S. 9f.

¹³⁷ Sebald, W.G.: Über das Land und das Wasser. Ausgewählte Gedichte 1964-2001, hrsg. von Meyer, Sven, München 2008.

¹³⁸ Römhild, Juliane: Back in Sebaldland: Zur Rezeption von W.G. Sebald in der britischen Tagespresse. In: Zeitschrift für Germanistik, Bd. 15, Nr. 2, 2005, S. 393-399. Die von Susan Sontag geschriebene Rezension „A mind in Mourning“, die am 25.02.2000 im Times Literary Supplement erschien, trug ebenfalls zum internationalen Durchbruch Sebalds bei. Im Folgenden zitiert nach: Sontag, Susan: A mind in Mourning. In: Dies.: When the Stress Falls, New York 2001, S. 41-48

¹³⁹ 1991 erhielt er den Fedor-Malchow-Lyrikpreis und 1994 folgten der Berliner Literaturpreis sowie der Preis der LiteraTour Nord. Im Oktober 1996 wurde er darüber hinaus in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung aufgenommen.

¹⁴⁰ Denham, Scott: Foreword: The Sebald Phenomenon. In: Ders./ McCulloh, Mark (Hg.): W.G. Sebald. History-Memory-Trauma, Berlin, New York 2006, S. 1-6.

¹⁴¹ Auf die unterschiedlichen Erscheinungsdaten der Übersetzungen und der damit einhergehenden zeitversetzten Rezeption von Sebalds Werken im Literatur- und Kunstbetrieb geht Lise Patt in ihrer Einführung zu dem Band „Searching for Sebald“ ausführlich ein. Siehe: Patt, Lise: Introduction. In: Dies. (Hg.): Searching for Sebald, 2007, S. 16-97.

Publikation von „Austerlitz“ erfolgt im Jahr 2001 im deutschen wie auch im anglo-amerikanischen Raum und führt endgültig zu seinem internationalen Durchbruch.

Das Interesse an Sebalds Werken im Literaturbetrieb findet sich auch im akademischen Bereich wieder und zeichnet sich besonders durch eine Fülle an Tagungen und Publikationen aus, die zwischen 2007 und 2008 ihre bisherige Klimax erreichten.¹⁴² Stellte sich das Spektrum an Forschungsthemen anfangs als eng umrissen dar und umfasste besonders häufig die Bereiche Geschichte, Gedächtnis und später Fotografie, kann mittlerweile ein breit aufgestelltes Forschungsgebiet ausgemacht werden, das in vereinzelt Aufsätzen auch die bildende Kunst im Werk Sebalds untersucht – die sich nicht nur in Form von Abbildungen, sondern auch in ekphrastischen Evozierungen und vielfältigen Referenzen hinsichtlich Künstlerviten, Produktionsästhetik und Ausstellungskontexten widerspiegelt.¹⁴³

So wie man in Sebalds Büchern wiederholt auf bildende Kunst trifft, erfahren seine Werke wiederum großen Wiederhall bei zeitgenössischen Künstlern, Kuratoren oder Wissenschaftlern, von denen sie angeeignet, herangezogen oder thematisiert werden. Textauszüge aus Sebalds Büchern finden sich unter anderem in Künstlerkatalogen und Ausstellungsbroschüren von Tacita Dean¹⁴⁴, Christian Boltanski¹⁴⁵ und Terry Winters¹⁴⁶.

¹⁴² W.G. Sebald: An International and Interdisciplinary Conference an der University of East Anglia, September 2008; Sebald-Konferenz an der Université Libre de Bruxelles, November/ Dezember 2007; The Sydney German Studies Symposium on W.G. Sebald and Expatriate Writing im Goethe-Institut, Sydney, Juli 2006; Third Occasional Davidson Symposium on German Studies am Davidson College, North Carolina, März 2003.

¹⁴³ Einen Überblick über die bisher erschienene Forschungsliteratur geben: Catling/ Hibbitt (Hg.): *Saturn's Moons*, 2011; Sheppard: ‚Woods, trees and the spaces in between‘, 2009; Wolff: ‚Das metaphysische Unterfutter der Realität‘, 2007. Explizit zur Rolle der bildenden Kunst bei Sebald siehe: Brüder, Nicola: Von echten und falschen Engeln. Die Rezeption von Giotto's Fresken der Arena-Kapelle in W.G. Sebalds *Schwindel. Gefühle*. In: Werner, Sylwia: *Der Betrachter ist im Text. Kunstrezeption in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*, Berlin 2012, S. 237-256; Öhlschlager, Claudia: W.G. Sebald. In: Fliedl/ Rauchenbacher/ Wolf (Hg.): *Handbuch der Kunstzitate*, 2011, S. 719-721; Fuchs, Anne: W.G. Sebald's Painters. In: *The Modern Language Review*, Bd. 1, 2006, S. 167-183; Horstkotte, Silke: Visual Memory and Ekphrasis in W.G. Sebald's *The Rings of Saturn*. In: *English Language Notes* 44.2, 2006, S. 117-129; Öhlschlager, Claudia: W.G. Sebald - Matthias Grünewald. In: Fliedl, Konstanze (Hg.): *Kunst im Text*, Frankfurt a.M., Basel 2005, S. 259-279.

¹⁴⁴ Tacita Dean fügt in die Ausstellungsbroschüre zur Ausstellung „Russian Ending“ 2001 in der Peter Blum Gallery New York sowie in die Monographie: Royoux/ Warner/ Greer (Hg.): *Tacita Dean*, 2006, S. 116, Auszüge aus dem Prosawerk „The Rings of Saturn“ ein. Im Schaulager-Heft „Gehen“, das 2006 anlässlich der Ausstellung von Tacita Dean und Francis Alÿs publiziert wurde, erschien der Aufsatz „Wege bei Sebald“ von Gerhard Neumann in dem er sich mit dem Zusammenhang von Sehen, Gehen und Erzählen bei Sebald auseinandersetzt. Siehe: Neumann, Gerhard: Wege bei Sebald. Das Netz der Schritte im Roman *Die Ringe des Saturn*. In: Vischer, Theodora/ Grögel, Katrin (Hg.): *Gehen. Schaulager-Hefte*, Göttingen 2008, S. 47-60.

¹⁴⁵ Ein Auszug aus „Die Ringe des Saturn“ findet sich im Katalog: Beil, Ralf (Hg.): *Christian Boltanski. Zeit*. 2007, S. 105. Der Katalog wurde anlässlich der Ausstellung „Christian Boltanski. Zeit“, die vom 12.11.2006-11.02.2007 auf der Mathildenhöhe, Darmstadt zu sehen war, herausgegeben. Im Rahmen der Ausstellung fand außerdem am 20.01.2007 das interdisziplinäre Symposium „Geschichte, Autobiographie und Fiktion in Kunst und Literatur“ statt, bei dem folgende Vorträge Bezug auf Sebald nahmen: Alfred Nordmann und Herrn Achim Barrenstein: „Alle Erinnerungen dieser Welt: Sebalds ‚Austerlitz‘ und andere Festungen gegen die Zeit“ sowie Ruth Florack: „Spur, Metonymie und Lücke - W. G. Sebald und G. Perec im Kontext der Gedenkkultur“, siehe: www.web.archive.org/web/20120713060653/http://www.mathildenhoehe.info/www/archiv.html#Symposiumprogramm (10.11.2017). Bei einer weiteren interdisziplinären Tagung „Rendez-Vous mit dem Realen. Trauma in Literatur, Film und Kunst“ (31.10.2008–01.11.2008) an der Ruhr-Universität Bochum hielt Aleida Assmann den

Die Kuratoren Nicolas Bourriaud und Zdenek Felix verweisen in ihren Ausstellungskonzepten explizit auf Sebald, ein Aspekt, den es im vierten Kapitel weiter zu untersuchen gilt, wenn es um die kuratorische Aneignung seiner Werke geht.¹⁴⁷

Dietmar Rübel¹⁴⁸ betrachtet in seinem Vortrag „Die Fotografie (Un)erträglich machen“ Gerhard Richters frühe Fotomalereien durch die Texte Sebalds, die ihm als Sehanleitung erscheinen und Hubertus von Amelunxen¹⁴⁹ richtet den Blick durch Sebalds Werk auf die Fotografien Elger Essers. Der Schriftsteller John Burnside betont in einem Zeitungsartikel hingegen Analogien zu Werken des Künstlers Anselm Kiefer.¹⁵⁰ Um diese und darüber hinausgehende Bezüge nachzuvollziehen, gilt es im Folgenden einen fokussierten Blick auf das Œuvre Sebalds zu werfen.

Vortrag „Fotografie und Geister in der Gegenwartskunst (Christian Boltanski, W.G. Sebald, Hans-Ulrich Treichel)“. Die Tagung wurde durch die Ausstellung „Rendez-vous mit dem Realen. Spuren des Traumas in der Kunst“ (30.10.2008–15.02.2009) ergänzt, die sich die Frage stellte, ob und wie historische Krisen und Katastrophen im 20. und 21. Jahrhundert künstlerisch reflektierbar und darstellbar sind, siehe: www.situation-kunst.de/rendez-vous.htm (09.11.2017). Auch Silke Horstkotte verweist auf Ähnlichkeiten zwischen Sebalds und Christian Boltanskis Arbeit mit Fotografien. Sie betont die vergleichbaren Lösungsstrategien, die beide hinsichtlich der „notorischen künstlerischen Schwierigkeiten bei der Repräsentation des Holocaust“ anwenden. Hinsichtlich des Umgangs mit Fotografien, die bei Sebald als vorgefundenes Material eingearbeitet werden, verweist Horstkotte auch auf die Künstlerbücher von Sophie Calle und Ed Ruscha sowie auf Arbeiten von Gerhard Richter und Anselm Kiefer. Vgl. Horstkotte, Silke: *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Köln 2009, S. 78. Die Künstlerbücher „Photoalbum“ von Christian Boltanski, „PhotoGrids“ von Sol LeWitt, „Never odd even“ von Barabara Bloom oder „The Detachment/ Die Entfernung“ von Sophie Calle weisen durchaus interessante Analogien zu Sebalds Prosawerken auf, vgl. Dickel, Hans: *Künstlerbücher mit Photographien seit 1960*, Hamburg 2008.

¹⁴⁶ Im Katalog befindet sich ein Auszug aus Sebalds „Die Alpen im Meer“, siehe: Terry Winters. *Aust.-Kat.* Basel 2000, o.S.

¹⁴⁷ Siehe: Bourriaud, Nicolas (Hg.): *Altermodern. Tate Triennial. Ausst.-Kat.* London 2009, S. 11f. Bezüglich Zdenek Felix, siehe: *Ausstellungsbroschüre zur Ausstellung „Remote Memories“*, einsehbar unter: www.kaistrasse10.de/rueckblick/2009/remote-memories.html (20.11.2017).

¹⁴⁸ Rübel, Dietmar: *Die Fotografien (Un)erträglich machen. Gerhard Richter gesehen mit W.G. Sebald*. In: Elger, Dietmar/ Müller, Jürgen (Hg.): *Sechs Vorträge über Gerhard Richter*, Köln 2007, S. 47-69.

¹⁴⁹ Amelunxen, Hubertus von: *Schattenschreiben - Impressionen zu W.G. Sebald, der Eigenzeit von Elger Esser zugeordnet*. In: Elger Esser. *Eigenzeit*, hrsg. von Kunstmuseum Stuttgart. *Ausst.-Kat.* Stuttgart, München 2009, S. 118-127. Der Katalog erschien anlässlich der Ausstellung „Elger Esser. Eigenzeit“ im Kunstmuseum Stuttgart, die dort vom 28.09.2009–11.04.2010 zu sehen war.

¹⁵⁰ „Was Sebald machte, war kein Spiel, kein Labyrinth oder Denkversuch – es war eindringlich und über-raschend materiell, von einer Materialität, die an Anselm Kiefers ‚Nigredo‘ erinnert oder an ‚Zweitstromland‘ oder besonders an die ‚Saturnzeit‘ von 1986, eine ungewöhnliche Allegorie aus Farn und Blei [...]“. Siehe: Burnside, John: *Er veränderte unser imaginäres Wetter*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13.12.2011. www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/erinnerungen-an-w-g-sebald-er-veraenderte-unser-imaginaeres-wetter-11561588.html# (13.12.2017).

2.2.1 „Der Autor ist nur Konzentrationspunkt, Kondensator und Transformator“¹⁵¹

In Sebalds erstem literarischem Werk „Nach der Natur. Ein Elementargedicht“¹⁵², mit dem er 1988 erstmals als ‚W.G. Sebald‘¹⁵³ die literarische Bühne betritt, sind, bis auf das für seine späteren Prosawerke charakteristische Abbildungsrepertoire, bereits Motive und narrative Techniken im Kern vorhanden.¹⁵⁴

Wer die Flügel des Altars/ der Pfarrkirche von Lindenhart/ zumacht und die geschnitzten Figuren/ in ihrem Gehäuse verschließt./ dem kommt auf der linken/ Tafel der hl. Georg entgegen./ Zuvorderst steht er am Bildrand/ eine Handbreit über der Welt/ und wird gleich über die Schwelle/ des Rahmens treten.
(NN 7)

Den Auftakt des Langgedichts bildet die Beschreibung des Lindenharter Altars des Renaissance-Malers Matthias Grünewald, unter Heranziehung einer 1675 erschienen Schrift Joachim von Sandrarts sowie mit Verweis auf die Studie von „Dr. phil. W.K. Zülch/ im Jahr 38 zu Hitlers Geburtstag/ in alter Schwabacher Type vorgelegt[...]“ (NN 13). Darauf folgt die kursorische Wiedergabe von Grünewalds Leben und der historischen Umstände, die dieses prägten. Sebalds medialer Bezug in Form der ekphrastischen Evokation des Altars, die intertextuelle Einbindung von Texten sowie die literarische Aneignung der Künstlerbiografie Grünewalds repräsentieren bereits seine Poetologie. Die stark differierende Markierungsdeutlichkeit und Referenzmodalität geht wiederholt mit einer Umformung der zitierten Texte einher, und die biographischen Anleihen werden mit spekulativen Gedanken verknüpft. Sebald macht seine Faszination dafür, dass es nichts Voraussetzungsloses gibt, konsequent zum Gegenstand seines Schreibens – das historische Erbe ist ihm nicht Hindernis, sondern

¹⁵¹ Gfrefeis, Heike/ Ellen Strittmatter: Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt. In: Dieselben/ Bülow (Hg.): Wandernde Schatten, 2008, S. 7-9, hier S. 8.

¹⁵² Die drei Teile des Elementargedichts waren vor der Buchveröffentlichung bereits einzeln in der Zeitschrift für Literatur „Manuskripte“ erschienen, in der zuvor auch literaturwissenschaftliche Aufsätze bzw. später Auszüge aus „Die Ausgewanderten“ publiziert wurden. Sebald, W.G.: Und blieb ich am äußersten Meer. In: Manuskripte 85, 1984, S. 23-27; Ders.: Wie der Schnee auf den Alpen. In: Manuskripte 92, 1986, S. 26-31; Ders.: Die dunkle Nacht fährt aus. In: Manuskripte 95, 1987, S. 12-18 sowie Ders.: Kleine Traverse. Über das poetische Werk des Alexander Herbrich. In: Manuskripte 74, 1981, S. 35-41; Ders.: Helle Bilder und dunkle. Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke. In: Manuskripte 84, 1984, S. 58-64.

¹⁵³ Diese unzeitgemäße Initialisierung im Namen der Autorfigur kann als Form der Inszenierung von Autorschaft angesehen werden und steht für eine klare Trennung der öffentlichen und der privaten Person. Nannten ihn Freunde und Bekannte Max, den Namen legte er sich Mitte der 60er selbst zu, wie Uwe Schütte in seiner Einführung in Leben und Werk anmerkt, so wurden seine Publikationen stets unter dem Namen W.G. Sebald geführt. Vgl. Schütte, Uwe: W.G. Sebald. Einführung in Leben und Werk, Göttingen 2011, S. 17.

¹⁵⁴ Das Langgedicht beinhaltet keine vom Autor selbst eingefügten Abbildungen. In der Erstausgabe von „Nach der Natur“ in der Anderen Bibliothek im Jahr 1988, befinden sich aber am Buchanfang sowie am Buchende jeweils drei doppelseitige Schwarz-Weiß-Fotografien des Fotografen Thomas Becker. Diese zeigen menschenleere Landschaften, Schilf und Marschwiesen und der Hintergrund löst sich in diffusen Berg- und Wolkenformationen auf. Bei diesen Fotografien, die die drei Teile des Gedichts einrahmen, handelt es sich allerdings um nachträglich vom Verlag hinzugefügte Abbildungen, auf die in den späteren Auflagen verzichtet wird.

vielmehr Vorlage und Material.¹⁵⁵ Zur Erklärung seines intertextuellen Verfahrens, greift er in einem Interview auf Konventionen der Malerei zurück:

Außerdem ist es bei den Malern zum Beispiel eine seit langem gepflogene Tugend, meines Erachtens, daß sie sich in ihren Werken aufeinander beziehen, daß sie Motive aus dem einen Werk eines Kollegen in das eigene Werk übernehmen, sozusagen als Geste der Ehrerbietung. Und das ist etwas, was ich also auch sehr gerne mache als Schreibender. (UDE 97f.)

Die Identität Grünewalds, die in der kunsthistorischen Forschung bis heute Kontroversen hervorruft, wie auch die daraus resultierende ungeklärte Zuschreibung seiner Werke, steht exemplarisch für das zwischen Fakt und Fiktion changierende Spiel, das Sebald in allen seinen literarischen Texten betreibt.¹⁵⁶ Unter Bezugnahmen auf historische Persönlichkeiten kreiert Sebald literarische Figuren, die Züge real existierender Personen tragen, aber nicht mit diesen zu verwechseln sind, da deren Darstellung stets einer imaginativen Verdichtung unterzogen wurde. Wenn er anhand von Grünewald beschreibt, wie dieser sich wiederholt in seinen eigenen Bildern darstellt: „Das Antlitz des unbekannten/ Grünewald taucht stets wieder auf/ in seinem Werk als das eines Zeugen/ des Schneewunders, eines Einsiedlers/ in der Wüste, eines Mitleidigen/ in der Münchner Verspottung“ (NN 7), dann kann diese Form der Inszenierung auch auf Sebald übertragen werden. Das sprechende Ich seiner Texte stattet er mit zahlreichen biographischen Anleihen aus, so dass es zwischen einem fiktiven Erzähler und dem Autor ‚W.G. Sebald‘ changiert. Die Rückbindung an die eigene Biografie provoziert wiederholt eine identifikatorische Lektüre und erzielt somit den Eindruck, dass seine Werke der historischen Wirklichkeit verpflichtet seien.

Wie die drei Kapitel des Langgedichts untereinander durch ein feines Netz an Wiederholungen und Verweisen verbunden sind, so sind auch die einzelnen Werke durch wiederkehrende Personen (Jäger Grachus, Schmetterlingsfänger), Orte (Wertach, Manchester, East Anglia), Motive (Sehnschwäche und -störungen, Weben) und Leitthemen (Panoramen permanenter Zerstörung, Vergänglichkeit, Tod) stark vernetzt. Diese ausgeprägte Intratextualität hat vermehrt zu der Ansicht geführt, dass er nur ein Werk in verschiedenen Variationen geschrieben hätte und „Nach der Natur“ den Ausgangspunkt der späteren

¹⁵⁵ Literatur zur Intertextualität bei Sebald (Auswahl): Schmucker: Grenzübertretungen, 2012; Schedel, Susanne: Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist? Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald, Würzburg 2004.

¹⁵⁶ In diesem Zusammenhang sei auf die Aufsätze „Bildnis machen. Autorfiktionale Strategien bei W. Kempowski, U. Johnson und W.G. Sebald“ von Daniel Weidner sowie auf „Grenzgänge des Ich. Wanderungen zwischen Autobiographie und Autofiktion in W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*“ von Stephan Berhaus verwiesen, beide erschienen in: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstitution, Bielefeld 2013, S. 163-182 bzw. S. 207-233.

Prosawerke bildet.¹⁵⁷ Kennzeichnend für Sebalds Werk ist nicht die Imagination, sondern die Erinnerung, nicht die Erfindung, sondern der Akt des Findens, so dass die Montage von fremden und eigenem Material als bestimmendes Textverfahren beschrieben werden kann, mit dem er sich zugleich in einem bewusst gewählten Kanon verortet. In einem Interview bemerkte Sebalds Schwester Gertrud Th. Aebischer-Sebald diesbezüglich treffend: „Er [Sebald] hat auch immer gesagt: man hat es gar nicht nötig, etwas zu erfinden. Ich glaube, seine Quellen waren immer seine persönliche Beobachtung und die Literatur.“¹⁵⁸

Die vier Werke, die auf das Langgedicht folgten, setzen sich aber durch den Wechsel zur Prosa sowie durch die Inkorporation eines vielfältigen Abbildungsmaterials, das zum integralen Bestandteil der Publikationen wird, vom literarischen Erstling ab.¹⁵⁹ Thomas von Steinaecker bezeichnet Sebalds Prosawerke deshalb als literarische Foto-Texte, da Text und Bild in ein dialogisches Verhältnis treten: „Es herrscht keine mediale Einseitigkeit sondern ein Wechselspiel und ständiges Bezugnehmen“.¹⁶⁰ Als distinkte Medien treten in den Prosawerken somit der Text und das Bildmaterial in Beziehung zueinander und lassen eine komplexe mediale Konfiguration entstehen.¹⁶¹ Die Bandbreite der Motive und Formate ist ausgesprochen facettenreich, neben den bereits erwähnten Kunstwerken handelt es sich um Fotografien, die Architektur, Landschaft, Objekte oder Personen abbilden, um Reproduktionen von *film stills* und Landkarten sowie von Schrift in Form von Ausschnitten aus Zeitungen, Tagebuchseiten oder Notizen. Diese Bilder reichen von briefmarkengroßen bis zu zwei Seiten einnehmenden Abbildungen und brechen wiederholt aus dem Schriftblock heraus, was den Lesefluss ‚entschleunigt‘ oder ganz zum Stillstand bringt. Zumeist werden die Bilder mitten im Text, der sie absatzlos umläuft, abgebildet und weder durch eine Überschrift noch durch einen Untertitel erläutert. Nur durch die Typografie, die zentrierte Setzung der

¹⁵⁷ Vgl. Veraguth, Hannes: W.G. Sebald und die alte Schule. In: Text und Kritik, Hf. 158, 2003, S. 31-42, hier S. 32; Albes, Claudia: Porträt ohne Modell. Bildbeschreibung und autobiographische Reflexion in W.G. Sebalds Elementargedicht *Nach der Natur*. In: Niehaus, Michael/ Öhlschlager, Claudia (Hg.): W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei, Berlin 2006, S. 47-75, hier S. 47f.

¹⁵⁸ Vogel-Klein, Ruth: Ein Fleckenteppich. Interview von Ruth Vogel-Klein mit Gertrud Th. Aebischer-Sebald. In: Dies.: W.G. Sebald. Mémoire-Transfer-Images, Strasbourg 2005, S. 211-220, hier S. 214.

¹⁵⁹ Den literaturwissenschaftlichen Arbeiten „Logis in einem Landhaus“ sowie der erweiterten Buchfassung von „Luftkrieg und Literatur“ fügte Sebald nachträglich Bildmaterial zu.

¹⁶⁰ Steinaecker: Literarische Foto-Texte, 2007, S. 10.

¹⁶¹ Literatur zur Intermedialität bei Sebald (Auswahl): Scott, Clive: Still life, portrait, photograph, narrative in the work of W.G. Sebald. In: Baxter, Jeannette/ Henitiuk, Valerie/ Hutchinson, Ben (Hg.): A Literature of Restitution. Critical Essays on W.G. Sebald, Manchester, New York 2013, S. 203-230; Long, J.J.: W.G. Sebald. Image, Archive, Modernity, Edinburgh 2007; Niehaus, Michael: Ikonotext. Bastelei. *Schwindel. Gefühle.* von W.G. Sebald. In: Horstkotte, Silke/ Leonhard, Karin (Hg.): Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Text und Bild, Köln 2006, S. 155-175.

Schrift über oder unter einem Bild, wird bisweilen der Eindruck eines Titels erweckt, der Text verläuft syntaktisch stets korrekt weiter.¹⁶²

Grabe gekratzt zu werden, das sei eine Tragödie und Abscheulichkeit. Aber wer, so fügt er hinzu, kennt das Schicksal seiner Gebeine und weiß, wie oft man sie beerdigen wird.



Thomas Browne
kam am 19. Oktober 1605 in London als Sohn eines Seidenhändlers zur Welt. Über seine Kindheit ist wenig bekannt, und in den Beschreibungen seines Lebens gibt es auch kaum einen Aufschluß über die

Abb. 2.8: W.G. Sebald: Die Ringe des Saturn, 2007, S. 21, Ausschnitt

Es befinden sich auch keinerlei Quellen oder Bildnachweise über die Provenienz der Abbildungen in den Prosawerken. Eine Rahmung erhalten die ausnahmslos in Schwarz-Weiß reproduzierten Abbildungen nur in seltenen Fällen, und diese erscheint eher zufällig als beabsichtigt, so dass Bilder mit hellem Hintergrund absatzlos mit der Buchseite verschmelzen und die übrigen sich zumindest in ihrer Farbigkeit durchweg dem Schriftbild anpassen.¹⁶³ So entstehen aufgrund der Beziehungen und Abgrenzungen wiederholt vielfältige

¹⁶² Beispiele finden sich in: SG 22, 25, 87, DA 83, 268, RS 21, 59, A 44. Der damalige Verleger des Hanser Verlages, Michael Krüger beschreibt in einem Aufsatz, dass Sebald eine genaue Vorstellung bezüglich „Schriftbild und Typographie entwickelte, [...] das Auge sollte auch nicht durch die Anordnung der Zeilen, durch einen breiten Satzspiegel oder durch eine aufdringliche Schrift irritiert werden. [...] Hinzu kamen die Bilder, auf die Max den allergrößten Wert legte“. Siehe: Krüger, Michael: Der Heimatschriftsteller. W.G. Sebalds *Austerlitz*. In: Denkbilder und Schaustücke. Das Literaturmuseum der Moderne, Marbach am Neckar 2006, S. 164-167, hier S. 165. Irritierend ist daher der Vergleich mit den englischen Übersetzungen, die nicht versuchen diese genauen Vorgaben zu befolgen. „Man hat es offensichtlich nicht für nötig gehalten, das spezifische Seitenlayout der deutschen Originalfassung mit dem Layout der Übersetzungen zu vergleichen und dann typographisch anhand einer entsprechenden Formatierung zu reproduzieren“. Siehe: Fischer, Gerhard: W.G. Sebald. In: Hörner, Fernand/ Neumeyer, Harald/ Stiegler, Bernd [et al.]: Praktizierte Intermedialität, Bielefeld 2010, S. 265-289, hier S. 272; Vgl. auch Patt, Lise: Introduction, 2007, S. 16-97.

¹⁶³ Beispiele für Rahmungen: SG 151, DA 71, 137, RS 158, A 35, 155. Bezüglich der Farbigkeit der Abbildungen bildet lediglich das Werk „Logis in einem Landhaus“ eine Ausnahme, in dem fünf aufklappbare Farbbilder in den Text integriert wurden.

Spannungsverhältnisse, die materiale Differenzen und die spezifische Medialität von Text und Bild sowie Komplementaritätsverhältnisse vermehrt sichtbar machen und zu einer Steigerung von Komplexität führen, da Text und Bild einander nicht durchweg verstärken, sondern teils in keinem ersichtlichen Zusammenhang stehen oder einander gar widersprechen. In „Die Ringe des Saturn“ berichtet der Erzähler über die Geschichte des Heringsfangs, doch in den Text ist nicht die Zeichnung eines Herings integriert worden, sondern die eines Hechts, so dass sich das Spektrum an die Spezies des Herings vernichtenden Aggressoren noch um einen natürlichen Feind erweitert (RS 75).

Setzen sich die Texte aus zahlreichen Prätextfragmenten zusammen, die Sebald in einem Interview selbst als „versteckte, verwischte Zitate“ (UDE 152) beschreibt, da diese leichten grammatischen Veränderungen unterzogen werden, oder als „geringfügig verschoben[e]“ Zitate, wie im Fall Thomas Brownes, „weil es ja eine Übersetzung aus dem Englischen des 17. Jahrhunderts ist“ (UDE 117), lässt sich dieser Spielraum auch in Sebalds Umgang mit seinem heterogenen Abbildungsmaterial nachweisen. Das Material, das er während seiner Recherchen auffindet und sammelt, unterzieht Sebald, bevor er es zum integrativen Teil seiner Werke macht, teils mehrfachen Bearbeitungsprozessen: „Er beschneidet das verwendete Material, legt Striche und Gitter über Fotos, zergliedert sie in Streifen und reproduziert sie mitsamt ihrer Umgebung, legt einen Rahmen über die Stellen, auf die er anspielt, schneidet zu viel oder zu wenig heraus, überblendet oder vergrößert [...]“.¹⁶⁴ Sebald beschreibt dieses Vorgehen, das ohne digitale Bildbearbeitungsprogramme auskam, in einem Interview: „Es kommt vor, dass wir¹⁶⁵ Schwarzweiss-Abzüge von Farbfilmen machen, dass ich Bilder von Photokopien mache, dass ich die Bilder photokopiere, dann nochmal abphotographiere und so hin und her, bis da irgendetwas Eigenartiges draus entsteht.“¹⁶⁶ (Abb. I und II) Aufgrund der so effizienten unterschiedlichen Brennweiten, Belichtungen und Schärfegraden muss sich das Auge des Betrachters ständig neu akkommodieren, um das Verhältnis von Hell und Dunkel, Nähe und Ferne, Dokument und Stimmung entziffern zu

¹⁶⁴ Gfereis/ Ellen: *Wandernde Schatten*, 2008, S. 8. Siehe diesbezüglich auch Eggers, Christoph: *Das Dunkel durchdringen, das uns umgibt. Die Fotografie im Werk von W.G. Sebald*, Frankfurt a.M., Berlin, Bern [et al.] 2011, S. 72, Abb. 45 sowie S. 73, Abb. 46 und 47.

¹⁶⁵ Ausschließlich in „Die Ringe des Saturn“ befindet sich am Ende des Buches ein Verweis darauf, das Sebald das Bildmaterial selbst zusammengestellt hat, die fotografischen Arbeiten aber von Michael Brandon-Jones, ausgeführt wurden. Diesbezüglich sei auf die 30 minütige Dokumentation „Austerlitz“ verwiesen, in der J.J. Long Orte des Prosabuchs aufsucht und auch Brandon-Jones seine Zusammenarbeit mit Sebald beschreibt. Siehe: Source. *Photographic Review: Austerlitz*, 16.08.2013. www.source.ie/sourcephoto/?p=2164 (08.02.2018).

¹⁶⁶ Scholz, Christian: *Der Schriftsteller und die Photographie*. Sendemanuskript - Hörfunk des Westdeutschen Rundfunks Köln 1998, S. 5f. In diesem Zusammenhang ist es interessant auf den Künstler Sigmar Polke zu verweisen, der seit 1979 den Fotokopierer als Bildmaschine verwendete, mit der er verzerrte Kopien seiner eigenen Rasterbilder herstellte.

können. Eine eigenwillige Formatierung vollzieht Sebald auch an Kunstwerken, die er nur ausschnitthaft abbildet und somit dem Rezipienten die eigentliche Narration, die auf den Bildern nachzuvollziehen wäre, vorenthält. Aus Giotto's Fresko „Die Beweinung des toten Christus“ bildet Sebald lediglich drei trauernde Engel ab (SG 96), so dass der Rezipient nur durch die Beschreibung des Erzählers und anhand der Körpergebärden der Engel, in denen sich Schmerz und Trauer um den toten Christus abzeichnet, das sich abspielende Unheil wahrnehmen kann.¹⁶⁷

henden Wandbildern stand, erstaunte mich am meisten die lautlose Klage, die seit nahezu siebenhundert Jahren von den über dem unendlichen Unglück schwebenden Engeln erhoben wird. Wie ein Dröhnen war diese Klage zu hören in der Stille des Raums. Die Engel selbst aber hatten die Brauen im Schmerz so sehr zusammengezogen, daß man hätte



meinen können, sie hätten die Augen verbunden. Und sind nicht, dachte ich mir, die weißen Flügel mit den wenigen hellgrünen Spuren der Veroneser Erde das weitaus Wunderbarste von allem, was wir uns jemals haben ausdenken können? *Gli angeli visita-*

Abb. 2.9: W.G. Sebald: Schwindel. Gefühle., 2007, S. 96, Ausschnitt

Die übergeordnete Erzählerinstanz erscheint als Arrangeur des Bildmaterials, indem sie die „objets trouvés“ orchestriert und gezielt Ausschnitte und Detailaufnahmen verwendet. Der Erzähler ist nicht nur Arrangeur, sondern nimmt auch binnenfiktional die Funktion des Schauenden ein, wenn er Bilder beschreibt, die nicht in den Textfluss inkorporiert sind und die dem Leser nur durch die Schilderung des Erzählers vorliegen. Somit ‚lenkt‘ er den Blick des ‚lesenden Betrachters‘ und verzahnt Text und Bild auf eigenwillige Weise.

Sebald betont wiederholt den Stellenwert, den die Fotografie in seinem schriftstellerischen Verfahren einnimmt, in das sie auf visuelle, narrative und theoretische Weise Eingang

¹⁶⁷ Siehe: Brüder: Von echten und falschen Engeln, 2012, S. 237-256.

findet.¹⁶⁸ Seine Ansicht, dass die „Schwarzweißphotographie bzw. die Grauzone in der Schwarzweißphotographie genau [das] Territorium [widerspiegelt], das zwischen dem Tod und dem Leben liegt“, unterstreicht seine Nähe zu den fototheoretischen Schriften von Roland Barthes und Susan Sontag (UDE 174). Das „punctum“ der Zeit, so heißt es in „Die helle Kammer“, lässt sich ausschließlich auf historischen Schwarzweißfotografien finden, da die „Überfülle und die Buntscheckigkeit der Aktualitätsphotos“ dieses ausradiere.¹⁶⁹ Während Farbfotos mit der Zeit, laut Sontag, lediglich vergilben, da ihre ‚kalte Intimität‘ das Ansetzen einer Patina verhindert, zeigt der Alterungsprozess von Schwarzweißfotos eine gänzlich andere Wirkung, sie erhalten eine Aura.¹⁷⁰ Der Anschein, dass die Fotografien einer längst vergangenen Zeit angehören, wird durch die leichte Unschärfe noch verstärkt, so dass auch die Bilder, die aus der Gegenwart des Erzählers stammen, zeitlich in die Vergangenheit eingeordnet werden.

Die Unschärfe der Abbildungen wirkt einerseits irritierend, stimuliert aber andererseits die Fantasie des Betrachters. Denn unscharfe Bilder lösen eine gewisse Faszination aus, da sie als „Vorzeichen des Verschwindens“ und „als Stilmittel einer Ikonographie der Katastrophe“ gelesen werden können.¹⁷¹ Die Unschärfe, „die Vorliebe für im Dunkel verschwindende oder vom Licht überstrahlte Konturen“, kann an zahlreichen Abbildungen Sebalds nachvollzogen werden.¹⁷² Die schlechte Qualität der Aufnahmen und die Tatsache, dass sie beschädigt, ausschnitt- und lückenhaft sind, akzentuiert, dass sie nicht nur als Beweis dienen, sondern dass „to offer evidence at all is to endow what has been described by words with a mysterious surplus of pathos. The photographs and other relics reproduced on the page become an exquisite index of the pastness of the past“.¹⁷³ So wird nach Monika Schmitz-Emans „das unscharfe, das undeutliche und schwer entzifferbare Bild“ zugleich zum „Sinnbild des Erinnerungsprozesses“.¹⁷⁴ Claudia Öhlschläger konstatiert bezüglich der Abbildungen im Kontext literarischer Gedächtniskunst, dass die „Unschärfe und Fragmentarität“ Eigenschaften sind, die „wichtige Konstituenten der Erinnerungstätigkeit veranschaulichen:

¹⁶⁸ Bei der Lesung aus seinem Werk „Austerlitz“, die Sebald am 15.10.2001 im Unterberg Poetry Center gehalten hat, äußert er sich im anschließenden Interview zu seinem schriftstellerischen Verfahren und bekennt, die Fotografie „formed an intimate part of my working process“. Die Lesung und das Interview können abgerufen werden unter: www.92yondemand.org/75-at-75-rick-moody-on-w-g-sebald (22.09.2017).

¹⁶⁹ Barthes, Roland: Die helle Kammer [1980], Frankfurt a.M. 1989, S. 106.

¹⁷⁰ Sontag, Susan: Über Fotografie [1977], Frankfurt a.M. 2008, S. 140f.

¹⁷¹ Ullrich, Wolfgang: Die Geschichte der Unschärfe, Berlin 2002, S. 7.

¹⁷² Ullrich: Die Geschichte der Unschärfe, 2002, S. 37.

¹⁷³ Sontag: A mind in Mourning, 2001, S. 48.

¹⁷⁴ Schmitz-Emans, Monika: Literatur-Fotografie-Erinnerung. In: Der Deutschunterricht, Hf. 6, 2005, S. 63-72, hier S. 66. Seh-Problematiken, Sehschwächen und -störungen, wie sie in allen Texten Sebalds zu finden sind, werden performativ in den Abbildungen – durch deren Unschärfe, Chromatik, Über- bzw. Unterbelichtungen – umgesetzt. Als exemplarisches Beispiel sei hier auf die in „Austerlitz“ reproduzierten Standbilder aus dem Film „Der Führer schenkt den Juden eine Stadt“ verwiesen (A 354f., A 358).

deren Unvollständigkeit, ihre Unverfügbarkeit und die imaginäre Überformung von Erinnertem.“¹⁷⁵ Der Vorgang des Erinnerns und Vergessens wird folglich nicht nur literarisch umgesetzt, sondern durch das Bildmaterial wird dieser Prozess für den Leser auch visuell wahrnehmbar.¹⁷⁶

Wie die Erzählung mit vorgefundenem verbalen Material arbeitet, indem historische Daten, Auszüge aus Enzyklopädien und die Beschreibung von realen Orten und Geschehnissen, aber auch literarischen Prätexten in den Text integriert werden, so dass ein „Oszillationseffekt“¹⁷⁷ zwischen Recherchiertem und Erfundenem entsteht, dienen auch die Fotografien als eine Art *found footage*, als vorgefundenes visuelles Material. Bilder werden folglich speziell angefertigt, aber auch wie Fundstücke entdeckt und aufgelesen, und sie affizieren den Betrachter mit der in ihnen niedergelegten Botschaft.¹⁷⁸ Durch die Integration in einen fremden Kontext werden sie mit neuer Bedeutung aufgeladen und changieren zwischen Fiktionalität und Authentizität:

Eine Fotografie ist nur ein Fragment, dessen Vertäuerung mit der Realität sich im Laufe der Zeit löst. Es trifft in eine gedämpft abstrakte Vergangenheit, in der es jede mögliche Interpretation (und auch jede Zuordnung zu anderen Fotos) erlaubt. Man könnte eine Fotografie auch als Zitat bezeichnen und dementsprechend einen Fotoband als Zitatenschatz.¹⁷⁹

Die Texte wie auch das Bildmaterial seiner Prosawerke arrangiert Sebald zu Kompositionen, denen aufgrund der zahlreichen Zitate und Ekphrasen sowie der Medienkombination aus Text und Bild stets der Charakter einer Collage anhaftet, wobei diese Technik selbst zum Thema des formgebenden Verfahrens mutiert. Die Textproduktion kann mit der Beschreibung von Sebalds Erzähler in „Schwindel. Gefühle.“ verglichen werden: „Ich saß an einem Tisch nahe der offenen Terrassentür, hatte meine Papiere und Aufzeichnungen um mich her ausgebreitet und zog Verbindungslinien zwischen weit auseinanderliegenden Ereignissen, die mir derselben Ordnung anzugehören schienen“ (SG 107). Sein schriftstellerisches Verfahren, das den Umgang mit heterogenen und fragmentarischen Schrift- wie Bildmaterial umfasst, hat Sebald stets mit Claude Lévi-Strauss' Verfahren der *Bricolage* beschrieben: „Das ist eine

¹⁷⁵ Öhlschlager: W.G. Sebald - Matthias Grünewald, 2005, S. 259.

¹⁷⁶ Die Verwendung der Fotografie zur Repräsentation und Problematisierung von Gedächtnis- und Erinnerungsprozessen steht im Fokus der im Jahr 2009 erschienenen Habilitationsschrift „Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur“ von Silke Horstkotte, die die vielfältigen Integrationsformen unter Berücksichtigung der dadurch ausgelösten Wahrnehmungsformen untersucht sowie die Rolle der Medien für das kollektive Gedächtnis herausstellt. Als Untersuchungsgegenstand zieht sie Werke der Autoren Uwe Timm, Ulla Hahn, Monika Maron Stephan Wackwitz und W.G. Sebald heran. Siehe: Horstkotte: Nachbilder, 2009.

¹⁷⁷ Sill, Oliver: Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden. In: Poetica, Jg. 29, Hf. 3/4, 1997, S. 596-623, hier S. 598.

¹⁷⁸ Vgl. Barthes: Die helle Kammer, 1989, S. 33-36.

¹⁷⁹ Sontag: Über Fotografie, 2008, S.73.

Form von wildem Arbeiten, von vorrationalem Denken, wo man in zufällig akkumulierten Fundstücken so lange herumwühlt, bis sie sich irgendwie zusammenreimen“.¹⁸⁰ In seinem 1962 erschienenen Buch „Das wilde Denken“ beschreibt Lévi-Strauss das Prinzip der Bricolage, nach dem das Arbeiten des Bastlers als Spiel mit bereits vorhandenen, begrenzten und heterogenen Materialien verstanden wird und die „Verwendung der Überreste von Ereignissen [...], Abfällen und Bruchstücken, fossile Zeugen der Geschichte eines Individuums oder einer Gesellschaft“ stets zu einem zufälligen Ergebnis führten.¹⁸¹ Die Verwendung und Weiterverarbeitung von bereits Vorhandenem, das aus seinem ursprünglichen Kontext gelöst und in einen neuen Zusammenhang überführt wird, aber noch von der alten Bestimmung determiniert bleibt, gerät in ein Spannungsverhältnis mit der neuen Intention. Lévi-Strauss entwirft das ‚wilde Denken‘ daher als analogische Denkform, als eine Wissenschaft vom Konkreten, die Diskursfragmente sammelt und in einem kombinatorischen Verfahren neu anordnet. Die Ordnung einer gleichrangigen Koexistenz der Zeichen wird durch die Bricolage organisiert, durch das Vollführen einer „nicht vorgezeichnete[n] Bewegung“, ähnlich der eines suchenden „Hundes, der Umwege macht“.¹⁸² Um den Gestus seiner eigenen literarischen und wissenschaftlichen Recherchen zu charakterisieren, zieht auch Sebald wiederholt das Beispiel des suchenden Hundes heran: „If you look at a dog following the advice of his nose, he traverses a patch of land in a completely unplotable manner. And he invariably finds what he is looking for.“¹⁸³

Als Spurenleser stellt Sebald auch seine Erzähler dar, die auf ihren Reisen und Wanderungen auf Fragmente der Vergangenheit stoßen und, ausgehend von diesem fragmentarischen Material, Verbindungslinien ziehen und Geschichten rekonstruieren. Diese Form der Recherche liege auch seiner eigenen schriftstellerischen Tätigkeit zu Grunde, da gute Geschichten nur aus authentischem Material entstünden, das man durch die Kunst der Reportage erhalte, das heißt „only by actually going to certain places, by looking, by expending great amounts of time in actually exposing oneself to places that no one else goes to“.¹⁸⁴ Das Schreiben und das Fotografieren sind eng mit dieser „Kunst der Recherche“ (UDE 173) verbunden, wobei die Fotografie als eine „Art von Kurzschrift oder ‚aide

¹⁸⁰ Löffler, Sigrid: Wildes Denken. Gespräch mit W.G. Sebald. In: Loquai, Franz (Hg.): W.G. Sebald, Eggingen 1997, S. 135-144, hier S. 136.

¹⁸¹ Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken [1962], Frankfurt a.M. 1973, S. 35.

¹⁸² Lévi-Strauss: Das wilde Denken, 1973, S. 29.

¹⁸³ Cuomo, Joe: The Meanings of Coincidence - An interview with the writer W.G. Sebald [13.03.2001]. In: Schwartz, Lynne Sharon (Hg.): The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald, New York, London, Melbourne [et al.] 2007, S. 93-117, hier S. 94.

¹⁸⁴ Silverblatt, Michael: A poem of an Invisible Subject [06.12.2001]. In: Schwartz (Hg.): The Emergence of Memory, 2007, S. 77-86, hier S. 85.

mémoire““ (UDE 168) fungiert, die dann als Dokument oder Fundstück in die Texte eingebaut werden kann.

Dass es sich bei dem Medium der Fotografie um ein „paradoxes“ Medium handelt, das zugleich real und unreal, wahrhaftig und verfälschend, objektiv und subjektiv, zeitgebunden und zeitlos sein kann, nutzt Sebald, indem er die ambivalenten und vielschichtigen Eigenschaften von fotografischen Bildern in sein literarisches Werk einfließen lässt. Die inhärente Widersprüchlichkeit des Mediums wird thematisiert und zeigt sich zugleich auf der Darstellungsebene. Die Gefahren des Lichtbildes, die Zwei-Dimensionalität und der daraus resultierende fragmentarische Charakter sowie die illusionäre Glaubwürdigkeit, werden demonstriert und reflektiert. „Wort und Bild sind zwei verschiedene Möglichkeiten zur Darstellung von Wirklichkeit bzw. von möglicher Wirklichkeit“¹⁸⁵, und Sebalds Texte produzieren gerade eine gezielte Unklarheit über die Grenzen zwischen dem Dokumentarischen und dem Fiktiven. Text und Bild werden bei ihm nie im Sinne eines naiven, sondern stets in der Form eines reflektierten Realitätseffektes eingesetzt. Der gewissenhaften Recherche und Faktentreue stehen bei Sebald Zufall und Koinzidenz gegenüber, denn die retrospektive Blickrichtung der Historiografie führt zu einer Rationalisierung der Geschehnisse, die keine authentische Darstellung geschichtlicher Ereignisse ermöglicht.¹⁸⁶ Um eine Vergangenheit zu erschließen, die der persönlichen Erinnerung und dem individuellen Gedächtnis unzugänglich ist, geschieht die Konstruktion durch Nachfragen, Nachlesen und dem neu Schreiben anhand von Zeitzeugenaussagen, Tagebucheinträgen, Dokumenten, Filmmaterial und Fotografien. Diese dokumentar-literarischen Strategien, die Vermengung realer und fiktiver Ereignisse und Personen, entwickeln eine historisch authentische Rhetorik und entbinden die Autorschaft von einer nötigen historischen Genauigkeit. Sebalds Poetologie kann daher im Zusammenhang mit Aleida Assmanns Ausführungen zum Gedächtnisbegriff betrachtet werden:

Mit dem Interesse an den Formen und der Dynamik von Erinnerung ist das Bewußtsein dafür gewachsen, daß Vergangenheit nicht unvermittelt zugänglich ist, sondern von Akten des Bewußtseins, von imaginativen Rekonstruktionen und von medialen Repräsentationen abhängig ist. Im Zentrum des Gedächtnisdiskurses steht deshalb das Problem der Repräsentation. Repräsentation heißt wörtlich: Wiedervergegenwärtigung, was zugleich ein anderes Wort für Erinnerung ist. Denn Erinnerung ist niemals Wiederherstellung von Vergangenheit, sondern immer nur eine Repräsentation von derselben.

¹⁸⁵ Willems, Gottfried: Anschaulichkeit. Zur Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils, Tübingen 1989, S. 56.

¹⁸⁶ „Wir wissen ja inzwischen, dass Geschichte nicht so abläuft, wie die Historiker des 19. Jahrhunderts uns das erzählt haben, also nach irgendeiner von großen Personen diktierten Logik, nach irgendeiner Logik überhaupt. Es handelt sich um ganz andere Phänomene (...), um naturhistorische Muster, um chaotische Dinge (...). Und ich glaube, dass es für die Literatur und auch für die Geschichtsschreibung wichtig wäre, diese komplizierten Muster herauszuarbeiten. Das ist nicht auf systematische Weise möglich. Plötzlich blitzt da etwas auf.“ Siehe: Hage, Volker im Gespräch mit W.G. Sebald. In: Akzente. W.G. Sebald zum Gedächtnis, Hf. 1, 02/2003, S. 43.

[...] Solche Re-Präsentation, solches Wieder-gegenwärtig-Machen, kann ausschließlich mit Hilfe von Zeichen geschehen. Sie holt substantiell nichts Vergangenes zurück, sondern muß es in der Gegenwart immer wieder neu konstruieren [...].¹⁸⁷

Sein eigenes Verfahren schreibt Sebald auch seinen Erzählerfiguren zu, die „keineswegs als autonome Schöpfer neuer Welten“, sondern ebenfalls „als Leser, Sammler und Kompilatoren“ fungieren.¹⁸⁸

„Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt“ im Literaturmuseum der Moderne

Handelte es sich beim Deutschen Literaturarchiv zunächst um eine Institution des Sammelns, Bewahrens und Erforschens, so bietet die seit 2006 bestehende Erweiterung durch das Literaturmuseum der Moderne die Möglichkeit zur großzügigen Exposition von Literatur des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart.¹⁸⁹ Neben der Dauerausstellung – die in den drei Räumen: *fluxus* (prominente Kuratoren stellen hier ihre persönliche Literatur der Gegenwart vor), *stilus* (mit einem interaktiven Museumsführer können die Besucher hier spielerisch Textstellen moderner Literatur erforschen) und *nexus* (hier werden rund 1300 Exponate aus dem Archiv ausgestellt) präsentiert wird – erhalten die Besucher zusätzlich durch regelmäßige Sonderausstellungen Einblicke in die Bestände an Nachlässen, die sich im Archiv befinden.¹⁹⁰ Dass diese Ausstellungen nicht mehr mit früheren Archivausstellungen gleichzusetzen sind, zeigt der Ansatz, den das Literaturmuseum der Moderne verfolgt:

Literaturausstellungen können eine Textualität exponieren, die spezifisch räumlich ist und die in ihrer Dynamik, ihrer realen Präsenz und ihren ungeheuren Ausmaßen nur im Medium der Ausstellung rekonstruiert und damit auch dekonstruiert und vermittelt werden kann. Sie können das tun, indem sie den reproduzierbaren Text zum Exponat machen oder ihn mit den Kontexten seiner Konstruktion, seinen Entstehungsstufen zum Beispiel oder dem Horizont seiner spezifischen Bibliothek, zusammenbringen und Archivalien zeigen. In beiden Fällen sind Literaturausstellungen extreme Verfremdungen, die den Blick auf genuin literarische Verfahren lenken.¹⁹¹

¹⁸⁷ Assmann, Aleida: Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaft. In: Musner, Lutz/ Wunberg, Gotthart (Hg.): Kulturwissenschaften-Forschung-Praxis-Positionen, Wien 2002, S. 27-45, hier S. 28.

¹⁸⁸ Albes, Claudia: Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu W.G. Sebalds ‚englischer Wallfahrt‘ *Die Ringe des Saturn*. In: Barner, Wilfried/ Lubholl, Christine/ Osterkamp, Ernst/ Ott, Ulrich (Hg.): Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Bd. 46, Stuttgart 2002, S. 279-305, hier S. 280.

¹⁸⁹ Marbach gehört gemeinsam mit Berlin (Akademie der Künste) und Weimar zu den wichtigsten Quellsammlungen deutscher Literatur, deren gesellschaftliche Wahrnehmung seit der Jahrtausendwende stark zugenommen hat. Zur Geschichte und Ästhetik von Literaturmuseen und Literaturausstellungen siehe: Lange-Greve, Susanne: Die kulturelle Bedeutung von Literaturausstellungen, Hildesheim, Zürich, New York 1995; Autsch/ Grisko/ Seibert (Hg.): Atelier und Dichtezimmer in neuen Medienwelten, 2005. Siehe darin auch: Gfrereis, Heike: Von der Apotheose des Dichters hin zur Ausstellung des Sichtbaren. Das Schiller-Nationalmuseum und das Literaturmuseum der Moderne in Marbach, S. 221-227.

¹⁹⁰ Informationen zu den Ausstellungen im Literaturmuseum der Moderne finden sich unter: www.dla-marbach.de/dla/museum/ausstellungen/index.html (14.10.2017).

¹⁹¹ Gfrereis, Heike/ Strittmatter, Ellen: Die dritte Dimension. Ausgestellte Textualität bei Ernst Jünger und W.G. Sebald. In: Kroucheva/ Schaff (Hg.): Kafkas Gabel, 2013, S. 25-52, hier S. 26.

Besonders eindrücklich konnte dieser Anspruch mit dem von Sebald hinterlassenen Archiv umgesetzt werden. Zu Lebzeiten hatte dieser bereits seine Materialien und Dokumente nach einem eigenen Ordnungssystem in 68 Kisten zusammengestellt und beschriftet. Dieser reichhaltige Nachlass, der darüber hinaus die über 1200 Bände umfassende Arbeitsbibliothek beinhaltet, befindet sich seit 2004 im Deutschen Literaturarchiv. Angesichts der von Sebald eigenhändig geordneten Materialien, darunter Zeitungsausschnitte, fotokopierte Ausschnitte aus Büchern, Fotografien, Korrespondenzen, die er im Rahmen seiner Nachforschungen unterhalten hat, konstatiert Ulrich von Bülow: „these, we can assume, are the papers he wanted to leave to posterity“.¹⁹² Dieser durch den Autor freigegebene Nachlass, verstanden als materielles Gedächtnis von Objekten, stellt sich dem Vergessenwerden entgegen und erlaubt anhand der Quellen Sebalds schriftstellerische Arbeit zu ergründen und intertextuelle Relationen weitestgehend zu rekonstruieren, eine nachträgliche Offenlegung von Referenzen. Die Ausstellung „Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt“ (2008-2009) konnte aufgrund des umfangreichen Archivs eine etwa 500 Exponate umfassende Schau zusammenstellen.¹⁹³ Im ersten Raum boten in Tischvitrinen präsentierte, aufgeschlagene Bücher aus Sebalds Bibliothek einen Einblick in dessen Umgang mit Literatur, die ihm nicht nur als Wissensquellen, wie anhand unzähliger Markierungen, Unterstreichungen und Notizen ersichtlich wird, sondern auch als eine Art Herbarium dienten, worauf die zahlreichen, wohl als Lesezeichen verwendeten Baum- und Blumenblätter verweisen. Zwischen den Büchern wurden vereinzelt Fotografien, Postkarten und Erinnerungsstücke gezeigt – von den Kuratorinnen eingeteilt in verschiedene Bildfelder „zum Motiv des Namens, der Augen und des Sehen, des Klangs, des Hörens und der Farbe“.¹⁹⁴ Unter den Exponaten befanden sich auch einige wenige persönliche Dinge des Autors, seine Brille samt Etui, sein Blutspenderausweis wie auch sein Personalausweis. Eine Reproduktion des Personalausweises druckte Sebald bereits in seinem ersten Prosawerk ab (SG 129), was die Einsicht bestätigt, dass sich in diesem von Sebald autorisierten Nachlass nichts befindet, was nicht zuvor schon Teil seiner Literatur geworden ist.

Die Präsentation umfasste des Weiteren die handschriftlichen Manuskripte seiner literarischen Werke, in denen ersichtlich wird, dass er von Beginn an die optische Gestaltung der Seiten durch Anmerkungen präzise festlegte. Zur Herstellung seiner Werke nutzte Sebald ein weitgefächertes Repertoire an Arbeitsmaterialien, bestehend aus Büchern, Postkarten,

¹⁹² Bülow, Ulrich von: The Disappearance of the Author in the Work. In: Catling/ Hibbitt (Hg.): Saturn's Moons, 2011, S. 247-263, hier S. 251.

¹⁹³ Die Ausstellung, „Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt“ war vom 26.09.2008–01.02.2009 im Literaturmuseum der Moderne in Marbach am Neckar zu sehen.

¹⁹⁴ Gfrefeis/ Strittmatter: Die dritte Dimension, 2013, S. 41.

Fotografien und auch *film stills*, das ebenfalls Teil der Ausstellung war. Durch die direkte Gegenüberstellung dieser Ausgangsmaterialien und der Prosawerke konnte Sebalds vielfältiger und kreativer Umgang (vgl. 2.2) mit diesen vorgefundenen heterogenen Materialien eindrücklich veranschaulicht werden. Die Kuratorinnen Heike Gfrereis und Ellen Strittmatter beschreiben den Autor als „Kondensator“ und als „Transformator, der das Werk anderer noch einmal ganz neu schreibt“ beziehungsweise visualisiert.¹⁹⁵ Die Ausstellungsinstallation vermochte genau diese Bezüge und Verweise in ihrer Fülle und Vielfältigkeit den Besuchern auf anschauliche Weise zugänglich zu machen: Auf der obersten Etage der mehrstöckigen Vitrinen lag jeweils eines der zwischen 1990 und 2001 erschienen vier Prosawerke. Darunter wurden, Ebene für Ebene, deren Entstehungszusammenhänge aufgefächert, Querverbindungen und Tiefenstrukturen offengelegt und somit ihre intertextuelle wie auch intermediale Tiefenräumlichkeit visualisiert: „In der Horizontalen konnte man die Romane lesen, in der Vertikalen die intertextuellen Bezüge und Verzweigungen entdecken.“¹⁹⁶



Abb. 2.10: Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt, 2008-09, Installationsansicht, Literaturmuseum der Moderne, Marbach

¹⁹⁵ Gfrereis/ Strittmatter: Wandernde Schatten, 2008, S. 7-9, hier S. 8.

¹⁹⁶ Gfrereis/ Strittmatter: Die dritte Dimension, 2013, S. 25-52, hier S. 47f.

Die verspiegelte Wandvertäfelung vervielfachte zusätzlich die Welt dessen, was Sebald geschrieben, gelesen und betrachtet beziehungsweise zitiert, wiedergelesen und wiederverwendet hat. Die Ausstellung verdeutlicht, dass Sebalds Werke den Rezipienten stets mit einer potenzierten Lektüre konfrontieren, denn es setzt sich, wie unter 2.2 ausgeführt, aus Lektüren und wiederholten Relektüren zusammen, die auf andere Texte und Bilder verweisen oder diese zitieren, wobei sich Eigenes und Fremdes mischen. Dieses Material kennzeichnet den Autor Sebald als passionierten Leser und Sammler von Schriftstücken, Fotos und Alltagsgegenständen und expliziert seine Vorliebe für jede Form der Archivierung und Musealisierung.

In ihrem Aufsatz „Anatomy of an Exhibition“ stellt Amy Johnson Korrelationen zwischen der erzählerischen Strategie in Sebalds Prosawerk „Die Ringe des Saturn“ und dem Gang durch die Ausstellungsräume eines Museums heraus, in denen Artefakte beherbergt und arrangiert und durch eine Vielzahl an Medien in ihre historischen Zusammenhänge eingeordnet werden und somit den Zugang zu einer längst vergangenen Zeit erschließen.¹⁹⁷ Diese narrative Übernahme musealer Kodes, die Aneignung des Sammel- und Ausstellungsgestus, die Erwähnung und Beschreibung von Museen, Archiven, Bibliotheken, aber auch Dachböden und Schaufenstern findet sich in allen Werken Sebalds und konnte – wie vielleicht von Sebald selbst intendiert – dank seines Nachlassbewusstseins von den Kuratorinnen in eine Ausstellung überführt werden.

Der im Rahmen der Ausstellung veröffentlichte Katalog¹⁹⁸, der im ersten Drittel ausschließlich Reproduktionen des facettenreichen sebaldschen Fundus an Fotografien, Postkarten und Büchern zeigt, die unter Schlagwörtern wie „Augen, fern“, „Feuer“ oder „Schmetterlinge“ versammelt sind, erinnert an Susan Sontags Vorschlag, das Bildmaterial Sebalds in einer Art ‚Atlas‘ zusammenzufassen.¹⁹⁹ Im Ausstellungskatalog der von Georges

¹⁹⁷ Siehe: Johnson, Amy: Anatomy of an Exhibition. W.G. Sebald's *The Rings of Saturn*. In: Schwartz, Janelle A./ Serrano, Nhora Lucia (Hg.): *Curious Collectors, Collected Curiosities. An Interdisciplinary Study*, Cambridge 2010, S. 102-120. Zum Aspekt des Sammelns und musealer Räume bei Sebald siehe auch: Johannsen, Anja K.: *Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen bei W.G. Sebald*, Anne Duden, Herta Müller, Bielefeld 2008, S. 91-107; McIsaac, Peter: *Museums of the Mind. German Modernity and the Dynamics of Collecting*, Pennsylvania 2007, S. 41-51; Long: W.G. Sebald, 2007, S. 27-45; Finkelde, Dominik: *Wunderkammer und Apokalypse. Zu W.G. Sebalds Poetik des Sammelns zwischen Barock und Moderne*. In: *German Life and Letters*. Bd. 60, Hf. 4, 2007, S. 554-568.

¹⁹⁸ Bülow/ Gfrereis/ Strittmatter (Hg.): *Wandernde Schatten*, 2008, S. 7-9, hier S. 8.

¹⁹⁹ „Susan Sontag, who described Sebald as ‚the contemporary master of the literature of lament and mental restlessness‘, has suggested to Krüger that the hundreds of thousands of archived photographs Sebald left behind be edited into a book, a lasting memorial to his vision, his way of seeing.“ Siehe: Adams, Tim: *The Eyes have it*. In: *The Guardian* 19.09.2004. www.theguardian.com/books/2004/sep/19/fiction.wgsebald (08.11.2017). Hier kann auch auf die Dissertation „Warburg - Sebald - Richter. Toward a Visual Memory Archive“ (2006) von Doris McGonagill verwiesen werden, die im Jahr 2012 unter dem Titel „Crisis and Collection: German Visual Memory Archives of the Twentieth Century“ bei Königshausen und Neumann erschienen ist.

Didi-Hubermann kuratierten Ausstellung „Atlas. How to carry the World on One's back?“ befindet sich interessanter Weise auf einer der vielzähligen Bildtafeln eine Abbildung (vgl. Abb. 2.11, oben), die Einblick in eine von Sebalds im Marbacher Literaturarchiv befindenden Archivkisten zu dessem Prosawerk „Austerlitz“ gibt.²⁰⁰



Abb. 2.11: Bildtafel 36, Atlas unserer modernen Legenden

Nicht nur der Gebrauch von Archiven, sondern auch die Produktion von Archiven ist kennzeichnend für das Œuvre Sebalds, da der Autor stets einem „archivarischen Impuls“ folgte.²⁰¹

²⁰⁰ Die Abbildung befindet sich im zweiten Kapitel: Outline. Thirty-six Courses of the Atlas History. In: Didi-Huberman, Georges (Hg.): Atlas. How to carry the World on One's back? Ausst.-Kat. Madrid 2010, S. 223-225, hier Bildtafel 36, Atlas of Our Modern Fables.

²⁰¹ Siehe: Foster: An Archival Impulse, 2004.

2.2.2 W.G. Sebalds Kooperationen mit Künstlern: „Unerzählt“ und „For Years Now“

Zu der bereits unter 2.2. dargestellten Auseinandersetzung Sebalds mit bildender Kunst, deren Techniken und Theorien, sowie der sprachlichen Evokation und Reproduktion von Gemälden, Fresken und Zeichnungen innerhalb seiner Werke, traten am Ende seines Lebens zwei Kooperationen mit Künstlern hinzu. Der gemeinsam mit der Künstlerin Tess Jaray²⁰² entstandene kurze Band „For Years Now“ stellt die erste publizierte Zusammenarbeit mit einem bildenden Künstler dar und ist zugleich Sebalds erste englischsprachige Veröffentlichung, die bis heute nicht übersetzt wurde. Der Band „Unerzählt“, den Sebald gemeinsam mit Jan Peter Tripp²⁰³ entwarf, erschien erst nach Sebalds Tod im Jahr 2003. Die beiden Bücher sollen hier abschließend in den Blick genommen werden, da sie eine Art Vorstufe und Bindeglied zu den Kunstwerken darstellen, die es im Rahmen der Untersuchung zu analysieren gilt.

Sebald und Tripp haben sich während der gemeinsamen Schulzeit kennengelernt und bereits damals zusammen gearbeitet: „Die Schülerzeitung hieß *Der Wecker*, er war der Redakteur, und Jan Peter Tripp hat die Illustrationen gemacht“.²⁰⁴ Von Beginn an war der Autor Sebald mit dem Künstler Tripp und seinen Zeichnungen und Drucken konfrontiert, so dass Schreiben immer im Kontext von Bildern geschah. In der Einleitung zu „Logis in einem Landhaus“ bestätigt der Autor die Wichtigkeit Tripps und seiner Kunst für sein eigenes schriftstellerisches Schaffen:

Daß am Ende ein Aufsatz steht über einen Maler, das hat auch seine Ordnung, nicht nur weil Jan Peter Tripp und ich eine ziemliche Zeitlang in Oberstdorf in dieselbe Schule gegangen sind und weil Keller und Walser uns beiden gleichviel bedeuten, sondern auch weil ich an seinen Bildern gelernt habe, daß man weit in die Tiefe hineinschauen muß, daß die Kunst ohne das Handwerk nicht auskommt und daß man mit vielen Schwierigkeiten zu rechnen hat beim Aufzählen der Dinge. (LH 7)

In Kunstkatalogen von Tripp trifft man auf Texte Sebalds, auf den Essay „Wie Tag und Nacht“²⁰⁵ sowie auf das Gedicht „Walzertraum“²⁰⁶, die jeweils mit Tripps Bildern kombiniert

²⁰² Die Künstlerin Tess Jaray, 1937 in Wien geboren, emigrierte mit ihrer Familie nach England, wo sie bis heute lebt. Sie studierte Kunst an der Slate School of Fine Art, an der sie auch als Lehrerin tätig war und arbeitet bis heute als Malerin und Graphikerin.

²⁰³ Der 1945 im Allgäu geborene Jan Peter Tripp ist über die figurative Abstraktion zu seinem realistischen Stil gelangt. Seine Malerei wird dem Realismus, dem Fotorealismus, dem Surrealismus und der trompe l'oeil Malerei zugerechnet.

²⁰⁴ Vogel-Klein: Ein Fleckenteppich, 2005, S. 211.

²⁰⁵ Sebald, W.G.: Wie Tag und Nacht. Über die Bilder von Jan Peter Tripp. In: Tripp, Jan Peter: Die Aufzählung der Schwierigkeiten: Arbeiten von 1985-92, Offenburg 1993, S. 57-62.

²⁰⁶ Sebald, W.G.: Walzertraum. In: Tripp: Die Aufzählung der Schwierigkeiten, 1993, S. 119.

werden. In „Scomber scombrus oder die gemeine Makrele“²⁰⁷ schreibt Sebald ausgehend von Tripps Bildern einen kurzen Text. Zu Beginn von „Austerlitz“ (A 11) findet sich wiederum die Augenpartie eines Selbstporträts des Künstlers reproduziert. Autoren, die in Sebalds Texten vorkommen, finden sich auf Bildern Tripps wieder und wenn Sebald über die Maltechnik des Freundes schreibt, gibt er zugleich etwas über seine eigene schriftstellerische Technik preis.²⁰⁸ Die Inszenierung des Augenblicks, die verlorene und wiedergefundene Zeit, ist das Thema der beiden Künstler, deren Arbeiten laut Heike Polster „frequently conceptualize the themes of vision, art and cultural history, an intermingling of history with literary and personal history, and, on a larger scale, the passage of time and the image’s power to complicate, produce, and undermine our perception of it.“²⁰⁹ Beide verstehen es, mit ihren je eigentümlichen Mitteln (der erzählerischen Malerei beziehungsweise der bildhaften Literatur und Text-Bild-Kombination), den Verlauf der Zeit sowie deren Simultanität sichtbar und erfahrbar zu machen. Während Sebald in „Nach der Natur“ Biografien aus drei Jahrhunderten vernetzt, konfrontieren die Bilder Tripps den Betrachter mit wiederkehrenden Personen und Objekten. Ausgehend von einem Paar schwarzer Damenschuhe lässt Tripp Verbindungslinien innerhalb des eigenen Werkkomplexes entstehen, wie zum Beispiel zwischen „Déclaration de guerre“ (1988, Abb. III)²¹⁰ und dem vier Jahre später entstandenen wesentlich kleinerem Werk „Déjà vu oder der Zwischenfall“ (1992, Abb. IV)²¹¹. Letzt genanntes Bild ruft allerdings nicht nur einen ‚Déjà vu‘-Effekt im Betrachter hervor, da ihm das Bild im Bild bekannt ist, sondern der Hund im vorderen linken Bildbereich hat einen Holzschuh aus dem 15. Jahrhundert herbeigeholt, wie er auf Jan van Eyck’s „Arnolfini Hochzeit“ (1434) zu sehen ist. So knüpft Tripp nicht nur Verbindungen zwischen eigenen Werken, sondern durch das Zitieren der Kunstgeschichte auch über die Jahrhunderte hinweg, wie Sebald in seinem Text „Wie Tag und Nacht“ über die Wanderung des Hundes zwischen JAN Peter Tripp und JAN van Eyck formuliert:

Inzwischen ist er unterwegs gewesen und hat eine Art Holzsandale herbeigebracht, aus dem 15. Jahrhundert beziehungsweise aus dem in der Londoner Nationalgalerie hängenden Hochzeitsbild, das

²⁰⁷ Erstveröffentlichung in der Neuen Züricher Zeitung, 23./24.09.2000, die Text/Bild-Kombination wurde darüber hinaus in Tripps Katalog „Centrales & Occasionelles“ 2001 sowie in „Campo Santo“ 2003 publiziert.

²⁰⁸ Vgl. Öhlschläger, Claudia: Medialität und Poetik des trompe-l’oeil: W.G. Sebald und Jan Peter Tripp. In: Lützel, P.M./ Schindler, S.K. (Hg.): Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch, Tübingen 2007, S. 21-43; Polster, Heike: The Aesthetics of Passage. The Imag(in)ed Experience of Time in Thomas Lehr, W.G. Sebald and Peter Handke, Würzburg 2008, S. 41-98.

²⁰⁹ Polster: The Aesthetics of Passage, 2008, S. 44.

²¹⁰ Tripp, Jan Peter: „Déclaration de guerre“ (1988). Acryl auf Leinwand, 210 x 360 cm.

²¹¹ Tripp, Jan Peter: „Déjà vu oder der Zwischenfall“ (1992). Acryl auf Leinwand/ Holz, 100 x 145 cm.

Jan van Eyck 1434 für Giovanni Arnolfini und die ihm in morganatischer Ehe „zur linken Hand“ angetraute Giovanna Cenami gemalt hat zum Zeichen seiner Zeugenschaft.²¹²

Der Band „Unerzählt“²¹³ stellt das erste und einzige gemeinsame Buchprojekt von Tripp und Sebald dar. Die Kooperation wurde allerdings erst nach Sebalds Tod veröffentlicht und folglich von Tripp alleine fertiggestellt. In dem Buch treffen 33 Radierungen von Augenpartien (unter anderem Michael Hamburger, Jorge Luis Borges, „La comtesse d’Haussonville“ von Ingres, Sebalds Tochter, Sebald²¹⁴ sowie Tripp selbst) in fotorealistischer Manier auf 33 Mikropoeme²¹⁵ und bilden somit einen letzten Blickkontakt zwischen dem Autor Sebald und dem Künstler Tripp. Die Anzahl von 33 Bild-Text Kombinationen legten Sebald und Tripp noch gemeinsam fest, wie Hamburger in seinem Text „W.G. Sebald als Dichter: Drei Annäherungen“ vermerkt und verweist auch auf die limitierte Ausgabe, die ebenfalls aus 33 Exemplaren bestand und die „Feinabstimmung zwischen den Künstlern“ betont, die auch „der Wesenheit der scheinbar trivialsten Gegenstände“ ihre Aufmerksamkeit schenken.²¹⁶ Das erklärte Ziel dieses Projektes war es „daß Text und Bild einander nicht erläutern oder gar illustrieren, sondern in ein Gespräch eintreten, das beiden Echoraum lässt“ (U 73). Das Motivfeld des Sehens, das sich durch die Darstellung der Augenpartien entfaltet, findet sich auch in einigen Kurzgedichten wieder, in denen Störungen des Sehapparates, eingeschränkte Sehfähigkeit bis hin zur Erblindung thematisiert, aber auch aufblitzende Erinnerungen oder Beobachtungssplinter beschrieben werden. Die Sehgewohnheiten des Rezipienten werden aufgrund des horizontalen Drucks durchbrochen – oben die abgebildeten Augenpaare, unten die kurzen Zeilen Sebalds–, weshalb das Buch gedreht werden muss und somit konventionelle Lesegewohnheiten unterläuft. Eine besonders fruchtbare Konfigurationen entsteht, wo die Augenpartie des blinden Autors Jorge Luis Borges, auf die folgenden sebaldschen Zeilen trifft: „My eye/ begins to be obscured/ bemerkte Joshua Reynolds/ am Vorabend des Sturms/ auf die Bastille“ (U 43).

²¹² Sebald: *Wie Tag und Nacht*, 1993, S. 62. Siehe auch: Jacobs, Carol: A little Tripp. In: Fioretos, Aris (Hg.): *Babel*, Basel, Weil am Rhein 2009, S. 258-267.

²¹³ Sebald/ Tripp: *Unerzählt*, 2003. (U) Der Band umfasst ein Gedicht von Hans Magnus Enzensberger sowie ein Nachwort der Journalistin Andrea Köhler.

²¹⁴ Einzig von der Augenpartie des Autors existieren zwei Versionen, die untereinander abgebildete sind (U 70) und das Frontispiz zierte zudem ein ebenfalls von Tripp angefertigtes Porträt Sebalds.

²¹⁵ Die Bezeichnung Mikropoeme sowie Kurzgedichte wird in Anlehnung an Uwe Schütte verwendet, der sich mit den vielfältigen Klassifikationsversuchen auseinandergesetzt hat, siehe: Schütte, Uwe: *Figurationen. Zum lyrischen Werk von W.G. Sebald*, Eggingen 2014, S. 113-115.

²¹⁶ Hamburger, Michael: *W.G. Sebald als Dichter: Drei Annäherungen*. In: Ders.: *Pro Domo. Selbstauskünfte, Rückblicke und andere Prosa*, hrsg. von Galbraith, Ian, Wien, Bozen, 2007, S. 109-123, hier S. 123.

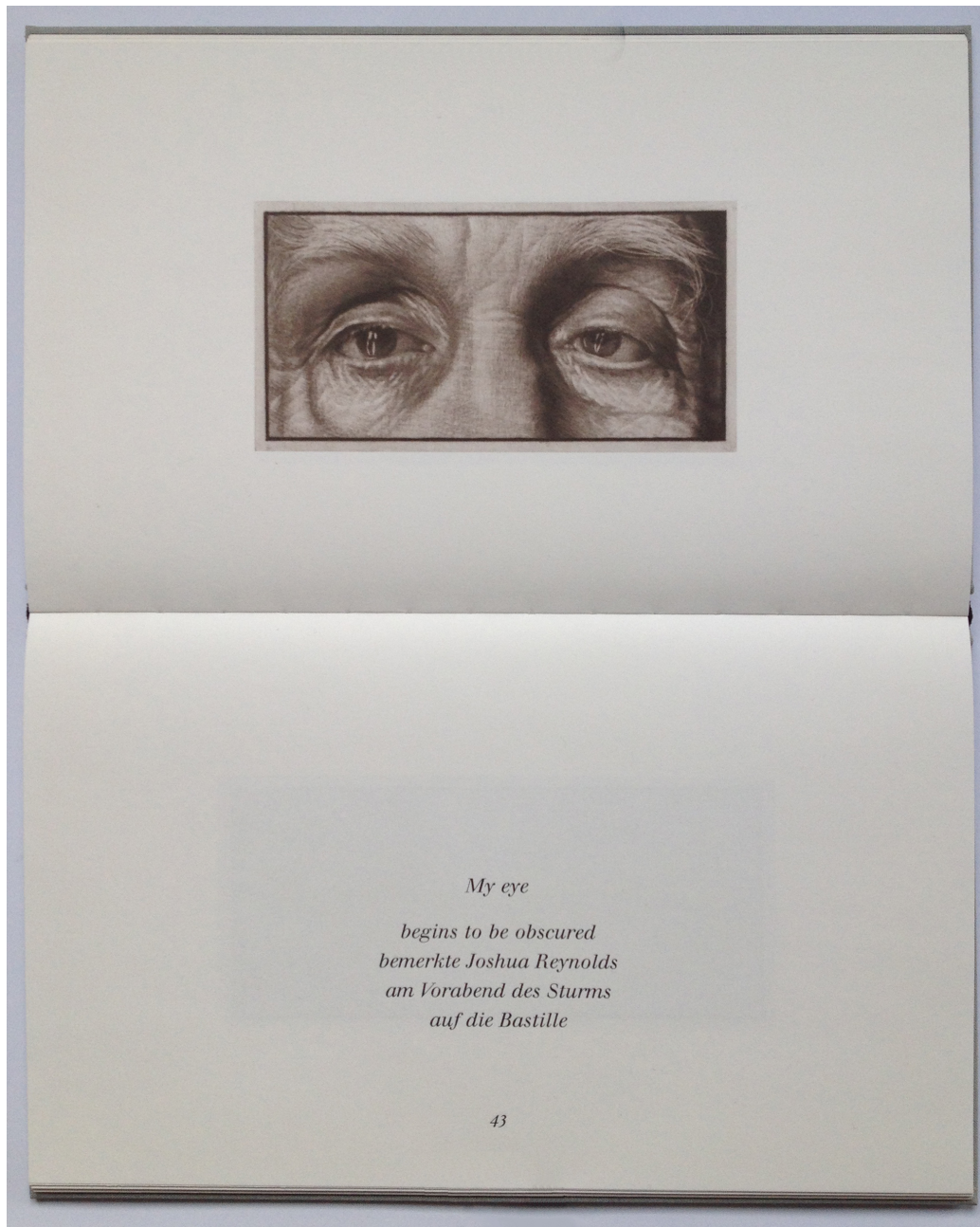


Abb. 2.12: W.G. Sebald und Jan Peter Tripp: *Unerzählt*, 2003, S. 42f.

Dieser letzte Austausch zwischen Tripp und Sebald ist auch außerhalb des Buchraumes in Ausstellungen präsentiert worden, so zum Beispiel erstmals 2002 auf Schloss Fachsenfeld, wobei die Aufteilung – oben die Radierung unten das Kurzgedicht – beibehalten wurde.²¹⁷

Unter dem Titel „From the Rings of Saturn and Vertigo“²¹⁸ wurden im Mai 2001 in der Londoner Galerie Purdy Hicks eine Serie von Siebdrucken der Künstlerin Tess Jaray

²¹⁷ Die Ausstellung auf Schloss Fachsenfeld, Aalen wurde von September 2002 bis November 2002 gezeigt. Weitere Ausstellungsorte waren das Stuttgarter Literaturhaus vom 16.11.2002–28.02.2003 sowie erneut vom 22.09.2008–31.01.2009. Von dort zog die Ausstellung weiter nach Brüssel, wo sie vom 05.02.2009–01.03.2009 im Internationalen Literaturhaus zu sehen war. Die Villa Jaus in Oberstdorf präsentierte die Ausstellung unter dem Titel „In ritorno in patria“ vom 25.09.2008–26.10.2008.

ausgestellt, die sie mit Zitaten aus Sebalds Übersetzungen von „Schwindel. Gefühle.“ und „Die Ringe des Saturn“ kombinierte. Im Dezember des gleichen Jahres erschien „For Years Now“, eine gemeinsame Buchpublikation, in der Kurzgedichte Sebalds auf Bilder Jarays treffen.²¹⁹ Dass die Zusammenarbeit mit Sebald von Jaray initiiert wurde, beschreibt diese in ihrem 2010 veröffentlichten Buch „Painting: Mysteries & Confessions“.²²⁰ Nachdem sie Sebalds Zustimmung für die Ausstellung bekommen hatte, schlug sie ihm das gemeinsame Buchprojekt vor, und er händigte ihr einige Seiten mit einem deutschen Prosagedicht aus, mit dem sie arbeiten könne. Dieses stellte sich als Sebalds „Marienbader Elegie“ (1999)²²¹ heraus, das Rüdiger Görner als „his boldest and most challenging poetic appropriation“ bezeichnet.²²² Die 23 Strophen mit je sechs, allerdings kürzeren Versen als im Original entsprechen dem Aufbau von Goethes „Marienbader Elegie“ von 1823. Ton, Ausdrucksweise und Prosodie wie auch Reim und Metrik lassen hingegen keine Bezüge erkennen: „Diese Distanz – zwar feinfühlig abgestimmt, aber nirgendwo gänzlich aufgehoben – zeigt, daß Sebalds Gedicht mehr enthält als zufällige Verbindungen und daß es mehr ist als eine Zwischenstufe zwischen Literatur und Poesie.“²²³ In „For Years Now“ erinnert nur noch die Anzahl der darin enthaltenen 23 kurzen Gedichte, die Sebald der Künstlerin, diesmal in englischer Sprache, für das gemeinsame Projekt aushändigte, an diesen ersten Austausch zwischen ihnen. Die 23 Kurzgedichte, die allesamt nicht länger als zehn Zeilen sind, die wiederum maximal vier Wörter umfassen, treffen auf farbgewaltige Grafiken der Künstlerin. Abwechselnd sind Gedichte und Abbildungen der Grafiken auf einer Doppelseite vereint und treten in Korrespondenz, oder dem Text folgt eine doppelseitige Abbildung eines Gemäldes. Bild und Text stehen folglich entweder in direkter Konfrontation oder aber losgelöst voneinander, jeweils auf die eigene Wirkung bedacht. Jarays Bestreben war es, zu Sebalds Worten ein visuelles Äquivalent zu entwerfen. In einem Interview beschreibt sie: „I think perhaps I simply felt the words in terms of colour and in terms of space. My contribution was the manipulation of space – simply and minimally within colour blocks.“²²⁴ Der reduzierten

²¹⁸ Die Ausstellung „Tess Jaray: From *The Rings of Saturn* and *Vertigo*“ wurde vom 27.04.2001–28.05.2001 in der Londoner Galerie Purdy Hicks präsentiert.

²¹⁹ Sebald/ Jaray: *For Years Now*, 2001. (FYN)

²²⁰ Jaray, Tess: *Painting: Mysteries & Confessions*, London 2010, S. 20-23.

²²¹ Die Erstveröffentlichung des Gedichts „Marienbader Elegie“ erschien am 13.11.1999, *Neue Züricher Zeitung* und wurde erneut in dem Band „Über das Land und das Wasser“ 2008 abgedruckt.

²²² Görner, Rüdiger: *After Words. On W.G. Sebald's Poetry*. In: Ders. (Hg.): *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald*, München 2003, S. 75-80, hier S. 78.

²²³ Hamburger, Michael: *W.G. Sebald als Dichter*, 2007, S. 115.

²²⁴ Warman, Alister/ Watts, Jonathan P.: *Affinities - Extracts from an interview with Alister Warman and Jonathan P. Watts*. In: *The Art of Tess Jaray. Ausst.-Kat.* London 2014, S. 229-246, hier S. 241-243. Der Katalog erschien anlässlich der Ausstellung „Landscape of Space: Paintings and Prints by Tess Jaray“ in der Djanogly Art Gallery, Nottingham, 21.02.2014-27.04.2014.

Sprache Sebalds entsprechen die abstrakten Grafiken, die teils die im Text erwähnten Farben aufgreifen, wie das Gold in „gold & ink on paper“ (FYN 24-25) oder Grün in „his eyes/ green with fear“ (FYN 72-73). Jaray provoziert aber auch Störungsmomente, eine gewisse Unruhe im Betrachter, wenn sie auf das Kurzgedicht „It is said/ Napoleon was/ colourblind/ & could not/ tell red/ from green“ (FYN 9-11) eine Doppelseite mit einem grünen Muster auf weißem Grund folgen lässt, da man als Betrachter versucht ist, das Grün durch Rot zu ersetzen. Eine weitere spannungsreiche Kombination entsteht zwischen dem Kurzgedicht „Apparently/ the red spots on Jupiter are/ centuries old/ hurricanes“ (FYN 18f.) und der rechts daneben abgedruckten Graphik, die einen roten Hintergrund mit weißen quadratischen Aussparungen zeigt und somit eine visuelle Umkehrung darstellt, wobei deren zum unteren Bildrand trichterförmig zusammenlaufende Formation durchaus an einen Wirbelsturm zu erinnern vermag.



Abb. 2.13: W.G. Sebald und Tess Jaray: *For Years Now*, 2001, S. 18f.

Jonathan P. Watts stellt besonders diese Farbigkeit von Jarays Arbeiten positiv heraus, da sie sich von anderen künstlerischen Beiträgen absetzt, die allein die Grautöne von Sebalds Abbildungen aufgreifen, ohne das Farbspektrum seiner Worte zu beachten.²²⁵ Allerdings hebt

²²⁵ „It’s a welcome counter-image to work made in response to Sebald’s writings by some artists who would have us believe his writing is colourless, that his peculiar, attractive melancholic profundity, or whatever feeling

Uwe Schütte zu Recht den Herstellungsprozess von Jarays Arbeiten hervor, bei dem die Arbeiten bis zum letzten Schritt im Schwarz-Weiß-Modus verweilen. Die Digitaldrucke entstehen als schwarze Muster auf weißem Grund, die mit einem Fotokopierer bearbeitet und anschließend digitalisiert werden und erst am Computer ihre letztendliche Farbigkeit erhalten.²²⁶ Der Gebrauch des Fotokopierers, den auch Sebald zum Vervielfachen, zum Weiterverarbeiten sowie zum Manipulieren von Abbildungen nutzte (vgl. 2.2), kann als Bindeglied zu Jarays damit hergestellten abstrakten iterativen Mustern angesehen werden, die sich innerhalb einer Arbeit teils mit leichten Abweichungen wiederholen oder auch in anderen Arbeiten wieder auftauchen. Dieser beständige „Weiterverwertungs- und Recyclingprozess“²²⁷ innerhalb des eigenen Werkkomplexes ist ebenso charakteristisch für Sebalds Œuvre, wie die nur durch „Zeilenumbruch und minimalste Eingriffe oder Paraphrasierungen“ kreierte Lyrik aus „vorgefundenem Material, Notizen und Zitaten“.²²⁸ Allerdings ist anzumerken, dass sich einige der Kurzgedichte in dem zwei Jahre später veröffentlichtem Band „Unerzählt“, der, wie Uwe Schütte in einem Gespräch mit Tripp erfuhr, bereits seit längerem geplant war und im Jahr 2000 erstmals konkrete Formen annahm, als Variationen wiederfinden.²²⁹ Die deutschen Texte können, wie Schütte nachgewiesen hat, daher teils als Materialbasis für die englischen Gedichte angesehen werden, deren formale Gestalt stets beibehalten wurde – die erste Zeile wird jeweils durch eine Leerzeile vom restlichen Text getrennt, um dergestalt zugleich als Überschrift zu fungieren.²³⁰

Die Zusammen- und Fertigstellung der beiden hier vorgestellten Publikationen lag jeweils in der Hand der Künstler, denen Sebald seine Mikropoeme aushändigte, weshalb die Bezeichnung der Kooperation zwar stimmt, diese aber nicht zu gleichen Teilen vergeben war und daher Schüttes Urteil, es handle sich um „Künstlerbücher von Jaray bzw. Tripp mit Texten von Sebald“ zuzustimmen ist.²³¹ Allerdings muss die Intensität der Zusammenarbeit

his writing evokes, may only be signified by black and white, heavily shadowed and blemished imagery. His own photographic illustrations may have been taken too literally.“ Siehe: Warman/ Watts: *Affinities*, 2014, S. 243.

²²⁶ Vgl. Schütte: *Figurationen*, 2014, S. 147.

²²⁷ Schütte: *Figurationen*, 2014, S. 119. Siehe diesbezüglich auch: Galbraith, Iain: Im Archiv. Zu den nachgelassenen Gedichten von W.G. Sebald. In: *Akzente*, 6/2011, S. 494-518.

²²⁸ Diese Tatsache führt Uwe Schütte anhand einiger Beispiele vor und legt deren Quellen offen, die nicht nur aus dem Bereich der Literatur stammen, sondern auch aus einem Sammelband über Augenheilkunde, den Schriften Paracelsus oder der Bibel. Siehe: Schütte: *Figurationen*, 2014, S. 115.

²²⁹ Vgl. Schütte: *Figurationen*, 2014, S. 112f. Auch das Impressum von „Unerzählt“ weist auf diesen Tatbestand hin: „Der Plan für dieses Gemeinschaftswerk von W.G. Sebald und Jan Peter Tripp entstand bereits vor Jahren. Die Zuordnung der 33 Miniaturen, geschrieben in der Zeit von 1999 bis kurz vor seinem Tod, traf Jan Peter Tripp.“

²³⁰ Vgl. Schütte: *Figurationen*, 2014, S. 111-152.

²³¹ Schütte: *Figurationen*, 2014, S. 139.

aufgrund der lebenslangen Verbindung zwischen Sebald und Tripp und den vielfältigen Korrelationen ihrer Werke, zumindest inhaltlich, sicher anders gewichtet werden.

Da Sebalds Kurzgedichte in autorisierter Form bei Jaray und Tripp erscheinen, können die beiden Publikationen als eine Art Vorstufe zu den in Kapitel drei und vier zu analysierenden Kunstwerken angesehen werden, die nicht nur versuchen, zu den Worten eine visuelle Interpretation zu finden, sondern sich Sebalds Werke im künstlerischen Prozess aneignen. Im dritten Kapitel geschieht dies anhand von künstlerischen Einzelpositionen, wohingegen im vierten Kapitel Arbeiten im Rahmen des Ausstellungsprojekts „Waterlog“ untersucht werden.

3. Künstler als ‚produktive Leser‘

If words are used, and they proceed from ideas about art,
then they are art and not literature; numbers are not mathematics.²³²

Betrachtet man das Lesen literarischer Texte als Ausgangspunkt für die künstlerische Produktion, dann muss bereits der Leseprozess, aus dem heraus ein neues Werk entwickelt wird, als Teil der kreativen Handlung angesehen werden. Das Auf-Lesen und Auf-Sammeln, wie es sich in der Etymologie des Wortes Lesen²³³ findet, betont den aneignenden Prozess der Lektüre, der in eine produktive Praxis überführt wird und den Künstler zum schreibenden Leser, zum produzierenden Rezipienten werden lässt.²³⁴

Dieses Vorgehen bildet auch den Ausgangspunkt für das schriftstellerische Verfahren Sebalds, das Jo Catling – in Anlehnung an Michael Hamburgers Ausführungen zu Hugo von Hofmannsthal – dazu veranlasst, Sebald ebenfalls als „lesende[n] Dichter“ zu bezeichnen, dessen Lektüre sich in einer produktiven Schreibpraxis manifestiert.²³⁵ Sebald entwendet, übernimmt, entlehnt Worte wie Bilder, unterzieht sie aber im Prozess der Aneignung zumeist grammatikalischen und optischen Veränderungen. Durch die kulturellen Praktiken des Lesens und Schreibens, die er in seinen literarischen Werken inszeniert und durch Beschreibungen

²³² LeWitt, Sol: Sentences on Conceptual Art. In: Art and Language, Bd. 1, Nr. 1, 1969, S. 11-13.

²³³ Lesen, lat. legere bedeutet wie gr. (ana) légein zunächst ‚auflesen‘, dann auch ‚einer Spur folgen‘ und entwickelt daraus die Bedeutung, den Schriftzeichen folgen, lesen‘. Lemma: lesen. In: Kluge - Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin, New York 2002, S. 571.

²³⁴ Wie bereits in Anmerkung 25 sei hier auf Aleida Assmann verwiesen und ihren Ausführungen zum schreibenden Lesen, das hier als Bezugspunkt dient. Vgl. Assmann: Einleitung: Metamorphosen der Hermeneutik, 1996, S. 7-26.

²³⁵ Catling, Jo: Bibliotheca abscondita. In: Dies./ Hibbit (Hg.): Saturn's Moons 2011, S. 265-297, hier S. 269. Catling bezieht sich hier auf: Hamburger, Michael: Hofmannsthals Bibliothek. Ein Bericht. In: Euphorion. Bd. 55, 1961, S. 15-76, hier S. 16.

und Reproduktionen von Kunstwerken auch auf den bildkünstlerischen Bereich erweitert, reiht er sich in eine Kette von Vorläufern und Nachahmern ein. So arbeitet er aktiv mit am Gedächtnis der Literatur sowie der Kunst, das nur durch anhaltende Wiederholung und Erinnerung im kollektiven Gedächtnis der Menschen verhaftet bleibt.²³⁶ In seinem Aufsatz „Wie Tag und Nacht - Über die Bilder des Künstlers Jan Peter Tripps“ schreibt Sebald: „Das Andenken ist ja im Grunde nichts als ein Zitat. Und das in einen Text (oder ein Bild) einmontierte zwingt uns, wie Eco schreibt, zur Durchsicht unserer Kenntnisse anderer Texte und Bilder und unserer Kenntnisse der Welt“ (LH 184). Auch die von Sebald verwendeten Texte und Bilder, die dieser teils verfremdenden Verfahren unterzogen hat und stets ohne die Angaben von Quellen in seine Werke integriert, fordern einen aktiven Leser, der diese kritisch hinterfragt und deren Ursprüngen nachgeht.

Die künstlerischen Arbeiten, die literarische Werke Sebalds zum Ausgangspunkt und Gegenstand ihrer Kunstwerke gemacht haben und bewusst mit den Schnittstellen von Literatur und bildender Kunst spielen und deren Grenzen ausloten, weisen ein breites Spektrum an unterschiedlichsten Aneignungsstrategien auf und, damit einhergehend, unterschiedliche Verfremdungsgrade des zugrundeliegenden literarischen Werkes.

Der Künstler Simon Morris, der sich selbst als „conceptual writer“ bezeichnet, hat sich bei seiner fünfstündigen Lektüre des Prosawerks „The Rings of Saturn“ gefilmt.²³⁷ Zu sehen ist nichts weiter als Morris selbst, wie er an einem Tisch sitzt und im Stillen Seite für Seite des Buches liest. Eine Aufzeichnung von Zeit, in der er sich im Bewusstsein gefilmt zu werden, gleichwohl in die Lektüre vertieft und den Akt des Lesens zur Kunstform erhebt.

„Grey Index“ (2007) lautet der Titel von Helen Mirras Werk, das die Künstlerin ebenfalls in Auseinandersetzung mit dem Prosawerk „The Rings of Saturn“ kreierte und das sowohl in der Publikation „Searching for Sebald“ abgebildet als auch in der Ausstellung „L’Image Papillon“ im Musée d’Art Moderne, Luxemburg 2013 ausgestellt wurde.²³⁸ Es handelt sich um fünf an der Wand befestigte Bänder aus Baumwolle, die eine Länge von 47 bis 400 cm und in Anlehnung an den 16 mm Film eine Breite von 16 mm haben und von Mirra mit einer manuellen Schreibmaschine beschrieben wurden. Allerdings stellt ihr „Grey Index“ kein objektives Verzeichnis zu einem literarischen Werk dar, sondern sie kreierte im experimentellen Umgang mit Sprache und in enger Verbindung zu dem Prosawerk einen rein

²³⁶ Vgl. Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, 2005.

²³⁷ Der Kurator Andrew Hunt stellte 2004 Arbeiten für eine Ausstellung in London zusammen, die aus der Auseinandersetzung mit Sebalds Prosawerk „Die Ringe des Saturn“ entstanden, darunter Morris’ Film. Dieser bildet zugleich den Auftakt für eine Reihe von Arbeiten unter dem Titel „Reading as Art“ in Morris’ Werkkomplex, vgl. Campbell, Thomas: Readings as Art. Fan No. 10 - Par Simon Morris, 04/2011.

²³⁸ Mirra, Helen: Excerpt from *Grey Index*. In: Patt (Hg.): Searching for Sebald, 2007, S. 198-201.

subjektiven Text. Die dem Film implizite Zeitlichkeit findet sich auch in Mirras Arbeit wieder, die geradezu eine Verräumlichung von Zeit darstellt. Da sich der Betrachter, um die Schrift lesen zu können, entlang des Bandes bewegen muss und somit physisch involviert wird, versetzt sie die Betrachter, äquivalent zur Reisebewegung des Erzählers im Prosawerk „The Rings of Saturn“, in Bewegung.

Die Kollaboration „From Notes on the Inconsolable“ des Schriftstellers Justin Taylor und des Künstlers Bill Hayward, die in dem unabhängigen Literaturmagazin „The Coffin Factory“ 2012 erschien, ist eine Kombination aus Text und Bild.²³⁹ Taylor kreierte auf der Basis von „Die Ausgewanderten“, Sebalds zweitem Prosawerk, durch teilweise Löschung des Textes, ein als *Erasure Poetry* bezeichnetes Gedicht, das durch drei Fotografien von Hayward, die in Anlehnung an Sebalds Bildmaterial entstanden, ergänzt wurde. Die Methode der partiellen Löschung eines bestehenden Textes bedeutet „delving into the depths of a text to see what can be found there. But the eraser is liberated – as well as made anxious – by the knowledge that said findings are not discoveries but creations“, wie der Autor Taylor ausführt.²⁴⁰ Abgesehen von einigen eingängigen Textpassagen, die einem nach der Lektüre von Sebalds Werk unweigerlich im Gedächtnis bleiben, wie beispielsweise „and so they are ever returning to us, the dead“, merkt man Taylors Text seinen Ursprung nicht an, da er nicht nur den Ausgangstext sondern auch die Erzählerstimme vollkommen verändert.

Das Künstlerbuch „Terezín“ des portugiesischen Künstlers Daniel Blaufuks entstand aus der Beschäftigung mit einer in Sebalds Prosawerk „Austerlitz“ abgebildeten Fotografie (A 402f.).²⁴¹ Auf dieser ist ein „bis an die Decke hinauf mit offenen Fächern versehene[r] Raum“ zu sehen, in welchem, wie der Protagonist Jaques Austerlitz dem Erzähler berichtet „heute die Akten der Gefangenen aufbewahrt werden in der sogenannten kleinen Festung von Terezín“ (A 401). Blaufuks' Buch, das sich wie Sebalds Werk zwischen Fakt und Fiktion bewegt und ebenfalls Text und Bild kombiniert, beschreibt seine Suche nach dem auf der Fotografie abgebildeten Raum.²⁴² Das Bildmaterial setzt sich aus Reproduktionen von Fotografien, Dokumenten und Tagebuchseiten sowie von Blaufuks selbst angefertigten Fotografien zusammen. Seinem Buch fügte Blaufuks am Ende zwei Dokumente an, die auch von Sebald für sein Prosawerk verwendet wurden: den Text „Theresienstadt 1944-1945: the

²³⁹ Taylor, Justin/ Hayward, Bill: Last memory, from Notes on the Inconsolable. An erasure poem. In: Coffin Factory, Nr. 3, 2012, S. 53-57.

²⁴⁰ Taylor/ Hayward: Last memory, from Notes on the Inconsolable, 2012, S. 55.

²⁴¹ Blaufuks, Daniel: Terezín, Göttingen 2010.

²⁴² In Blaufuks Buch finden sich neben der als Ausgangspunkt dienenden Fotografie aus „Austerlitz“ noch weitere Abbildungen aus Sebalds Prosawerken, die allerdings ohne Verweis eingefügt werden. Darunter ein Bild eines Gletschers (AW 25), der Plan von Theresienstadt (A 336f.) sowie eine Briefmarke aus Theresienstadt (A 343).

Nazi Propaganda Film depicting the Concentration Camp as Paradise“ von Karel Magry²⁴³ sowie eine DVD, die den Film „Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet“²⁴⁴ zeigt. Im Postscriptum vermerkt Blaufuks, dass er während der Publikationsphase seines Buches im Steidl Verlag auf die originale Fotografie gestoßen sei, die Sebald wie üblich ohne Angabe der Quelle in sein Prosawerk integriert hatte und die den Ausgangspunkt seiner Arbeit bildete. Sie stammt von dem Fotografen Dirk Reinartz, dessen Buch „totenstill“ 1995 ebenfalls im Steidl Verlag erschien und Bilder aus den ehemaligen deutschen Konzentrationslagern zeigt, darunter auch die Registraturkammer von Terezín.²⁴⁵

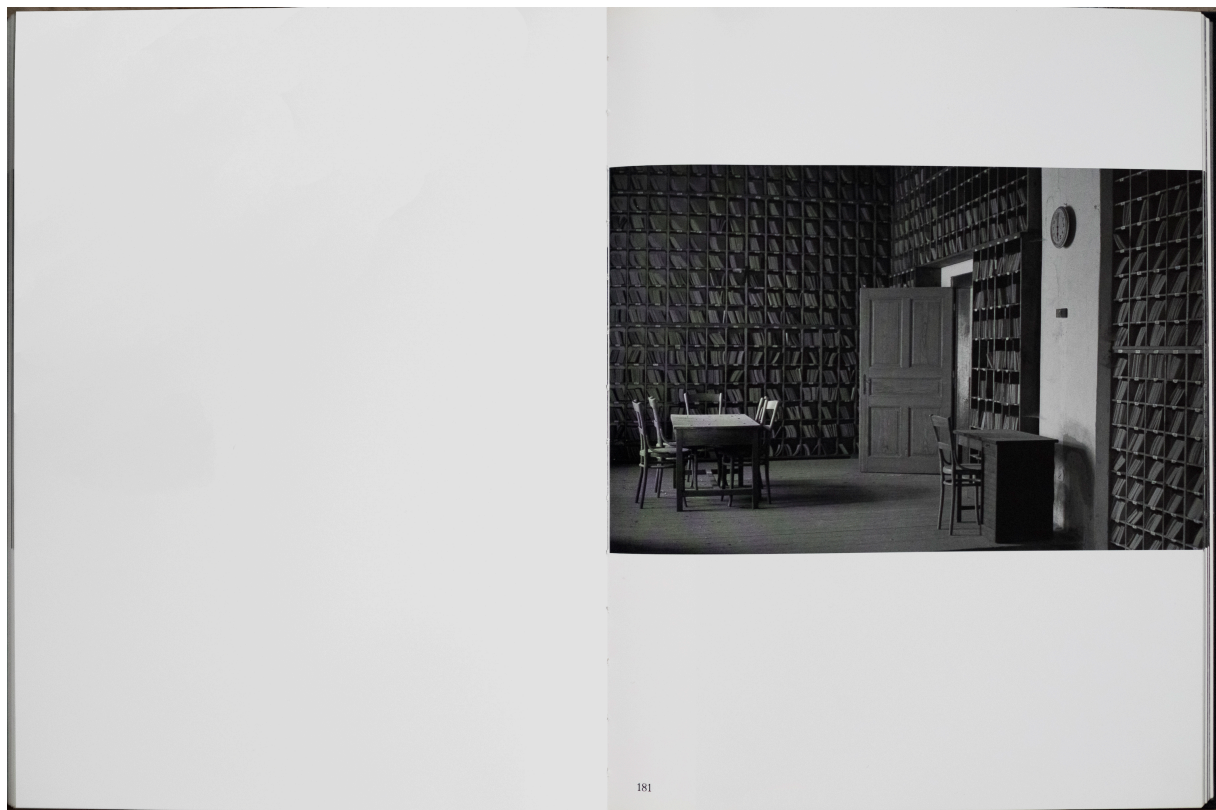


Abb. 3.1: Dirk Reinartz: Geschäftszimmer, Häftlingskartei. Theresienstadt, Kleine Festung, 1994, S. 181.

²⁴³ Der Text erschien erstmals im „Historical Journal of Film, Radio and Television“, Bd. 12, Nr. 2, 1992, S. 145-162.

²⁴⁴ Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet, Deutschland 1945. Regie: Kurt Gerion, ca. 90 Min. Bei der DVD von Daniel Blaufuks handelt es sich allerdings um eine vom Künstler überarbeitete Version des Films, den er verlangsamte und in rötlich/ braunes Licht tönkte.

²⁴⁵ Reinartz, Dirk/ Graf von Krockow, Christian: totenstill. Bilder aus den ehemaligen deutschen Konzentrationslagern, Göttingen 1994, S. 181.

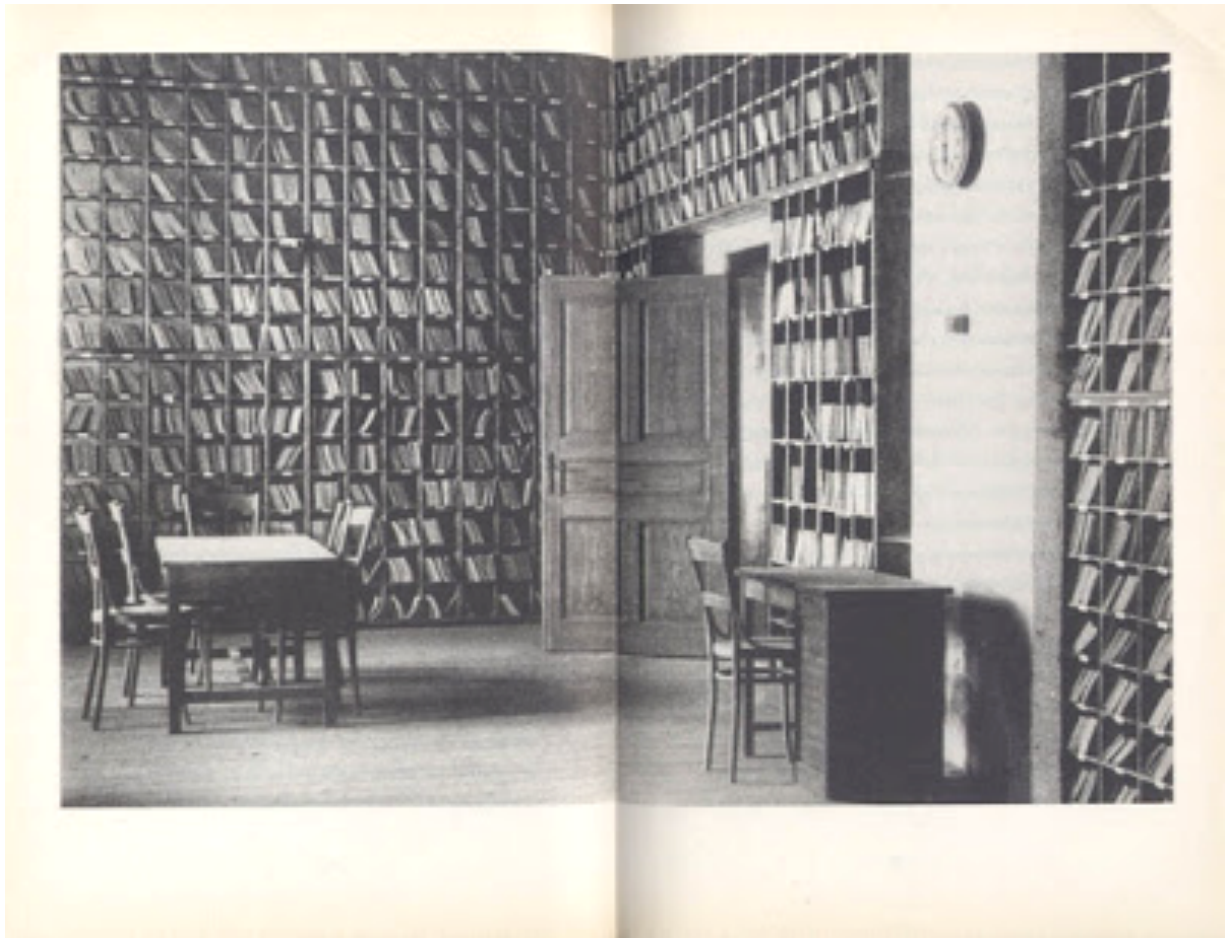


Abb. 3.2: W.G. Sebald: Austerlitz, 2007, S. 402f.

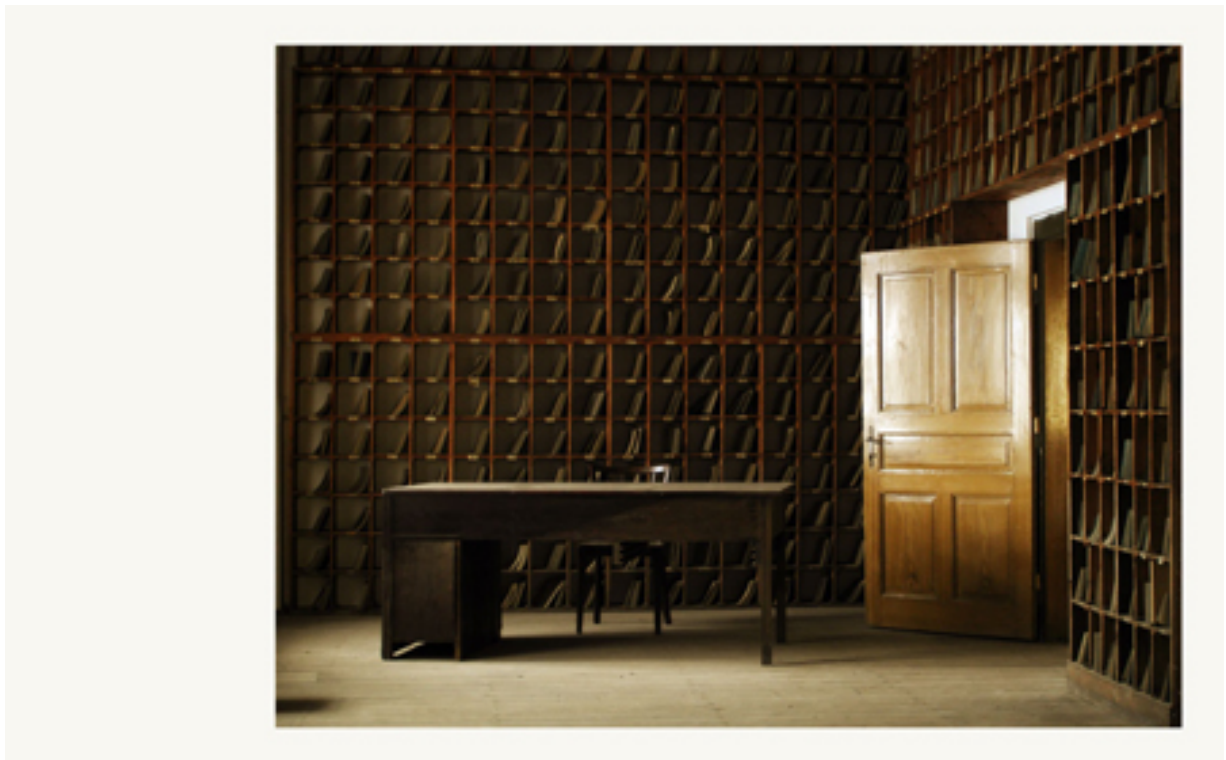


Abb. 3.3: Daniel Blaufuks: Terezín, 2010, o.S.

Bereits diese wenigen Beispiele künstlerischer Aneignung zeigen den vielfältigen Umgang von Künstlern mit Sebalds Werken, die vollständige Bücher oder nur einzelne Aspekte aufgreifen, verarbeiten und dadurch nicht nur dessen Werke aktualisieren, sondern auch von Sebald verwendete Texte und Bilder einer erneuten Aktualisierung unterziehen.

Bei den für die folgenden Analysen ausgewählten Kunstwerken der Künstlerinnen Tacita Dean und Christel Dillbohner handelt es sich um frühe Beispiele in der anhaltenden Produktion. Neben dem Künstlerbuch „W.G. Sebald“ (2003) von Dean werden zwei Arbeiten von Dillbohner „Itinerary for a Walking Tour Through East Anglia“ (2004) sowie „Nach der Natur“ (2005) einer eingehenden Untersuchung unterzogen. Die Analysen werden auf die Aneignungsstrategien der Künstlerinnen eingehen und herausarbeiten, inwieweit das literarische Ausgangswerk in den Kunstwerken nachweisbar ist, nachdem es durch Verfahren des künstlerischen Schreibens transformiert wurde. Zudem wird hinterfragt, welche Auswirkungen das Überschreiten der Disziplingrenzen hat und ob dennoch Parallelen in der Produktionsästhetik festgestellt werden können. Auch den Intentionen, die die Künstlerinnen mit ihren Arbeiten verfolgen, wird nachgegangen.

Folgt man den eingangs zitierten Ausführungen Hamburgers zu Hofmannsthal weiter, dann kommt dieser zu der Feststellung, dass sich „der wahre Dichter“ nur aneignen kann, „was er schon besitzt; das Fremde verhilft zur Katalyse des Eigenen.“²⁴⁶ Wie weit diese Behauptung auch auf die künstlerischen Arbeiten übertragen werden kann, gilt es darüber hinaus festzustellen.

3.1 Tacita Dean und die Kunst der Recherche

Verbindungslinien zwischen weit auseinanderliegenden Ereignissen,
die mir derselben Ordnung anzugehören schienen. (SG 107)

It was basically taking a Sebaldian parcours –
finding something and then letting it take me elsewhere.²⁴⁷

Die erste Arbeit, die im Rahmen dieser Untersuchung analysiert wird, stammt von der 1965 in Canterbury geborenen Künstlerin Tacita Dean. Sie studierte an der *Falmouth School of Art* in Cornwall (1985-88), an der *Supreme School of Fine Arts* in Athen (1988-89) und an der *Slade School of Fine Art* in London (1990-92). Im Jahr 2000 kam Dean durch ein DAAD

²⁴⁶ Hamburger: Hofmannsthals Bibliothek, 1961, S. 76.

²⁴⁷ Obirst, Hans Ulrich: Tacita Dean, Köln 2013, S. 75.

Stipendium nach Berlin, und bis heute ist die Stadt die Wahlheimat der gebürtigen Engländerin geblieben.

Deans Werkkomplex umfasst neben den 16 und 32mm-Filmen, für die sie spätestens seit ihrer Arbeit „FILM“ für die Turbinenhalle der Tate Modern im Jahr 2012 bekannt ist, auch Fotografien, Fotogravuren, Alabaster- und Kreidezeichnungen sowie Soundarbeiten, die seit Beginn der 90er Jahre in zahlreichen internationalen Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt wurden.²⁴⁸ In ihren Arbeiten richtet sie den Blick auf Abgelegenes und Veraltetes, auf in Vergessenheit geratene Ereignisse und Personen, um diese in Form ihrer Kunst vor dem unaufhaltsamen Vergehen der Zeit zu bewahren. Die größtenteils auf historischen und biographischen Recherchen basierenden Kunstwerke setzen sich medienübergreifend mit der Beziehung von Geschichte und Gegenwart, Leben und Tod sowie Erinnerung und Vergessen auseinander und entwickeln eine ganz eigene Ästhetik, die mit Paul Virilio als eine „Ästhetik des Verschwindens“ bezeichnet werden kann.²⁴⁹ Weitläufige Verbindungen und Analogien zur Vergangenheit werden gesponnen und Bezüge und Ähnlichkeiten von Daten und Namen entdeckt. Immer wieder lässt sich Dean auch von Zufällen leiten, so dass Netzwerke aus Koinzidenzen weitauseinanderliegender Ereignisse entstehen.

Dies ist auch bei der als Installation arrangierten multimedialen Komposition „Girl Stowaway“ (1994) der Fall, in der Dean der realen Geschichte um eine blinde Passagierin namens Jean Jeinni nachgeht. Die Installation umfasst unter anderem einen 8-minütigen 16mm-Film, zwei Kreidezeichnungen, gerahmte Zeichnungen, Zeitungsartikel, Postkarten, zu Papierbooten gefaltete Zeitungsseiten sowie ein gefundenes Fotoalbum. Aufgrund ihrer Homophonie mit dem Namen der blinden Passagierin ‚Jean Jeinnie‘ fand auch der Umschlag von ‚Jean Genets‘ Stück „Death Watch“ sowie die Hülle von David Bowies Platte „Jean Genie“, (die dieser wiederum als Tribut an den Autor Genet verfasste), Eingang in diese Ansammlung. Im Kontext zu dieser Komposition entstand ein Text, in dem Dean die illegale Überfahrt der jungen Frau von Australien nach England im Jahre 1920 schildert sowie von ihrer eigenen Reise berichtet, die sie auf den Spuren von Jean Jeinnie unternahm. Der Text changiert zwischen einer sachlichen Beschreibung, angereichert mit Zitaten und Abbildungen aus Zeitungsartikeln und ihren rein assoziativen Eindrücken. Wie Jean-Christophe Royoux

²⁴⁸ Einzelausstellungen: Tate Britain, London (2001), Schaulager, Basel (2006), Guggenheim Museum, New York (2007), MUMOK, Wien (2011). Ihr Werk „FILM“ für die *Unilever Series* der Tate Modern, London war vom 11.10.2011–11.03.2012 zu sehen. Desweiteren wurden Werke von Dean im New Museum in New York (2012), auf der documenta 13 in Kassel (2012) sowie der 55. Biennale von Venedig (2013) gezeigt.

²⁴⁹ „Ästhetik des Verschwindens“ lautet der Titel einer von Paul Virilio veröffentlichten Abhandlung, in der er Erscheinungsformen der Geschwindigkeit und Beschleunigung nachgeht, die er als Macht- (und Verwüstungs-) Instrument der Moderne ansieht. Siehe: Virilio, Paul: Ästhetik des Verschwindens, Berlin 1986.

anmerkt, handelt es sich nicht um eine Form des investigativen Journalismus, sondern vielmehr um eine künstlerische Praxis, die letztendlich mehr über die Vorstellungskraft und Arbeitsweise der Künstlerin verrät als über die blinde Passagierin.²⁵⁰ Das Künstlerbuch „Teignmouth Electron“ (1999) über den Geschäftsmann und Amateursegler Donald Crowhurst, der bei dem *Sunday Times Golden Globe Race* 1968/69 ums Leben kam, umfasst ebenfalls die unterschiedlichsten Dokumente, die Dean über die Jahre ihrer persönlichen Nachforschungen und Reisen angesammelt hat. Darunter befinden sich kurze Essays, Fotografien Reiseberichte und Aufzeichnungen von Korrespondenzen.²⁵¹

Für ihre Werke nutzt Dean *objet trouvés*, die sie als solche unverändert in ihre Kompositionen aufnimmt oder aber wie am Beispiel der „Painted Postcards“²⁵² partiell verändert, indem sie mit Gouache-Farbe Ausschnitte übermalt. Darüber hinaus verwendet sie die unterschiedlichsten Aufzeichnungsmittel und Medienkombinationen: „I was never much good at single images, so I was a bad painter. That's how I ended up doing what I do. It's not just photography, not just film – it has always been a mixture“.²⁵³ Mit der Kombination aus verschiedenen Medien will Dean einerseits deren Vergänglichkeit und Flüchtigkeit darstellen und andererseits versucht sie gegen deren Verlust anzukämpfen, indem sie diese in Form von Kunst speichert. Die schwarze Tafel als Zeichenuntergrund – eine immer wieder neu zu beschreibende Folie – ist eines der wiederkehrenden Aufzeichnungsmittel in Deans Œuvre auf das sie nur mit Kreide Zeichnungen und Schrift fixiert.²⁵⁴ Die Materialität sowie die Kombination von skizzenhaften Bildern und kurzen Notationen erinnert an ein *Storyboard*, anhand dessen eine Filmszene visualisiert werden kann. Der fragile Status der Arbeiten verleiht ihnen darüber hinaus eine ungemeine Präsenz, da man sich als Betrachter des ephemeren Charakters stets bewusst ist, und tatsächlich existieren viele dieser Kreidezeichnungen bereits nicht mehr.

Deans vielfältiger Umgang mit dem Medium der Fotografie zeigt sich in dem Gebrauch verschiedener Techniken und Sujets: Sie verwendet eigene Aufnahmen, die teilweise während der Dreharbeiten entstehen, Fotogravüren, die auf eigenen oder gefundenen Fotografien basieren, sowie Aufnahmen und Postkarten, die sie auf Flohmärkten der Welt

²⁵⁰ Vgl. Royoux, Jean-Christophe: *Cosmograms of the Present Tense*. In: Ders./ Warner/ Greer (Hg.): *Tacita Dean*, 2006, S. 49-101, hier S. 85.

²⁵¹ Dean, Tacita: *Teignmouth Electron*, London 1999.

²⁵² Dean, Tacita: *Painted Postcards 2005-2010*. In: *Tacita Dean*, Bd. 1, 2011, S. 64f.

²⁵³ Pulver, Andrew: *Artist and Photographer Tacita Deans' best shoot*. In: *The Guardian*, 16.09.2009, www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/sep/16/photography-tacita-dean-best-shoot?intcmp=239 (08.11.2017).

²⁵⁴ Hier sei u.a. auf Deans Arbeiten „*Roaring Forties: Seven Boards in Seven Days*“ (1997), „*Chère petite soeur*“ (2002), beide einzusehen in: *Tacita Dean*, Bd. 1, 2011, S. 22-25 und S. 53 sowie „*Fatigues*“ (2012), siehe unter: <https://www.mariangoodman.com/exhibitions/fatigues> (12.11.2017), verwiesen.

zusammengetragen hat, um sie in Künstlerbüchern oder Installationen zu präsentieren. Betrachtet man die Sammlung „Czech Photos“, die bereits 1991 während Deans Aufenthalt in Prag entstanden, aber erstmals 2002 in Düsseldorf ausgestellt wurden, erblickt man *Mementos* einer bereits vergangen Zeit – „these photographs are like relics of a Prague that doesn't exist any more, a sort of timepiece“.²⁵⁵ Die 326 Schwarz-Weiß-Fotografien wurden in einer kleinen Holzkiste ausgestellt, der Besucher konnte an dem Tisch, auf dem die Kiste stand, Platz nehmen, die Kiste öffnen, durch die Aufnahmen blättern, sie herausnehmen und ganz wie einen persönlichen Fundus an Fotografien betrachten.²⁵⁶ Das Künstlerbuch „FLOH“ (2001) vereint hingegen 163 Fotografien, die Dean in einem Zeitraum von sieben Jahren auf Flohmärkten in Amerika und Europa sammelte und in eine Art Ausstellung in Buchformat arrangierte.²⁵⁷ Die Publikation verzichtet ganz auf eine schriftliche Kontextualisierung, die gefundenen singulären Fotografien ergeben allein durch die Überführung in das Format Buch und die Festlegung einer Abfolge aus Farb- und Schwarz-Weiß-Aufnahmen eine Komposition, deren Erinnerungen dem Betrachter zwar nicht zugänglich sind, die er sich aber individuell erschließen kann. In einem kurzen Text über diese Arbeit erklärt die Künstlerin ihr Vorgehen:

I do not want to give these images explanations, descriptions by the finder about how and where they were found, or guesses as to what stories they might or might not tell. I want them to keep the silence of the flea market, the silence they had when I found them, the silence of the lost object.²⁵⁸

Die Schrift beziehungsweise das Beschriften spielt hingegen in vielen anderen ihrer Arbeiten eine wesentliche Rolle: nicht nur in Kombination mit Fotogravüren und Kreidetafeln („The Roaring Forties: Seven Boards in Seven Days“, 1997) tauchen einzelne Wörter, kurze Notationen oder gar längere Textpassagen auf, sondern auch auf gefundenen Postkarten („Himmel/See“, 2005), Filmstreifen („Magnetic“, 1996-98) oder innerhalb des Mediums Film („Ztráta“, 1991-2002). Vom Rezipient wird somit eine intermediale Wahrnehmungsleistung gefordert, da er nicht nur zum Betrachter sondern auch zum Leser ihrer Werke wird.

Darüber hinaus schreibt die Künstlerin zu den meisten ihrer Arbeiten Texte, die Aufschluss über die Genese der Werke geben. Sie selbst bezeichnet diese Texte als Nebenbemerkungen

²⁵⁵ Pulver: Artist and Photographer Tacita Deans' best shoot, 16.09.2009.

²⁵⁶ Nicht nur, dass die Fotografien aus der Stadt Prag stammen, sondern auch die Form der Präsentation, die einen assoziativen Zugang ermöglicht, erinnert an den Protagonisten Jaques Austerlitz aus Sebalds Prosawerk „Austerlitz“ (2001). Dieser reist nach Prag, um seine verschüttete Vergangenheit aufzudecken und versucht wiederholt anhand von Fotografien sein Leben zu rekonstruieren und verbringt daher Stunden damit diese in einer Art Memory Spiel zu ordnen, in der Hoffnung seine Erinnerung zurückzugewinnen (A 175f.).

²⁵⁷ Dean, Tacita: Floh, Göttingen 2001. Das Künstlerbuch verzichtet bis auf die Signatur der Künstlerin und die Angaben zur Auflage auf jegliche paratextuellen Zusätze.

²⁵⁸ Dean, Tacita: Floh. In: Tacita Dean, Bd. 1, 2003, o.S.

(„asides“²⁵⁹), da diese zwar parallel zu den Arbeiten entstehen, aber nicht zwingend mitgelesen werden müssen. In Kombination mit Fotografien oder *film stills* der einzelnen Arbeiten wurden die Texte teilweise in Kunstzeitschriften abgedruckt sowie in den Katalogen „Seven Books“ (2003) und „Seven Books Grey“ (2011) publiziert.²⁶⁰

Der Katalog von Deans erster kuratorischen Arbeit „An Aside“ (London, 2005) enthält ebenfalls einen längeren Text der Künstlerin, in dem sie den Entstehungsprozess der Ausstellung beschreibt und eingesteht: „I will make no attempt to explain the coincidences or the associative process. [...] Instead, I shall go from one aside to the next.“²⁶¹ Der zwischen Fakt und Fiktion changierende, wiederholt mit autobiographischen Anekdoten angereicherte Erzählstil dieses Textes weist dieselben Charakteristika auf, die auch ihre „asides“ auszeichnen. Dean schreibt aber nicht nur im Zusammenhang ihrer eigenen Ausstellungen und Werke, sondern sie verfasst auch Texte über andere Künstler, unter anderen Roni Horn, Cy Twombly, Rodney Graham und Sigmar Polke.²⁶² In Zusammenarbeit mit dem Kurator und Künstler Jeremy Millar entstand für die Reihe „Art Works“ 2005 der Band „Place“, in der sechzig zeitgenössische Künstler präsentiert werden, die sich in ihren Werken auf unterschiedliche Weise mit dem Thema Ort auseinandersetzen.²⁶³

Das Arbeiten mit unterschiedlichen Medien und das Verfassen von Texten sowie deren Kombination lässt sich bis zum Beginn von Deans künstlerischer Laufbahn zurückverfolgen und stellt, wie der Wunsch mit den Werken Dinge, Ereignisse und Personen zu bewahren und zu erinnern, ihre Verbundenheit mit den Büchern Sebalds und dessen Auffassung, die

²⁵⁹ Der Begriff stammt aus dem „shakespeareschen Theater und bezeichnet einen Text, der vom Schauspieler direkt zum Publikum gesprochen wird, ohne das Geschehen auf der Bühne zu tangieren“. Samuel Herzog: Filme sind Ereignisse, Momente in der Zeit – Tacita Dean im Museum für Gegenwartskunst. In: Kunstbulletin, 7./8.2000. www.kunstbulletin.ch/router.cfm?a=200007A044 (11.11.2017).

Während Dean ihre Texte als „asides“ beschreibt, beantwortet Sebald die Frage welche Perspektive seine Erzähler einnehmen wie folgt: „Wo steht der Erzähler? Er erzählt am Rande der Bühne oder im Parkett und schaut zu, was aufgeführt wird.“ (UDE157)

²⁶⁰ Tacita Dean, Bd. 1, 2003 sowie Tacita Dean, Bd. 2, 2011.

²⁶¹ Dean, Tacita: An Aside. Ausst.-Kat. London 2005, S. 5. Die Wanderausstellung „An Aside. Selected by Tacita Dean“ war von Februar bis November 2005 in London, Edinburgh und Swansea ausgestellt und vereinte Werke von u.a. Lothar Baumgarten, Joseph Beuys, Rodney Graham, Roni Horn, Gerhard Richter und Kurt Schwitters.

²⁶² Dean, Tacita: Roni Horn: A Few Ratios of Brightness and Landscape. In: Roni Horn - Angie and Emily Dickinson. Ausst.-Kat. Edinburgh, Bozen 2006, S. 42-44; Dean, Tacita: A Panegyric. In: Cy Twombly. Cycles and Seasons. Ausst.-Kat. London 2008, S. 33-41; Dean, Tacita: Ein Brief an den Künstler (Berlin, 8.10.2009). In: Gevaert, Yves/ Meschede, Friedrich (Hg.): Rodney Graham: Through the Forest. Ausst.-Kat. Ostfildern 2010, S. 57; Dean, Tacita: Higher Beings send Peas. In: Alibis: Sigmar Polke 1963–2010, hrsg. von Halbreich, Kathy/ The New Museum of Modern Art, New York. Ausst.-Kat. New York 2014, S. 166f.

²⁶³ Dean, Tacita/ Millar, Jeremy: Art Works - Place, London 2005.

Orte und ihre Geschichte haben für Sebalds wie auch für Deans Werke eine große Bedeutung, besonders die Auseinandersetzung mit ihrer Heimat bzw. ihrer Wahlheimat findet sich wiederholt in ihren Arbeiten. Vgl. bez. Dean die Filme „Sound Mirrors“ (1999), „Fernsehturm“ (2001) und „Palast“ (2004) sowie hinsichtlich Sebald z.B. das letzte Kapitel von Schwindel Gefühle „Ritorno in Partria“, die Beschreibung der Stadt Manchester in „Die Ausgewanderten“ und die englische Ostküste in „Die Ringe des Saturn“.

Literatur als eine Form der Restitution zu begreifen, dar.²⁶⁴ Eine explizite Annäherung an Sebalds Prosawerk „Die Ringe des Saturn“ reicht zurück in das Jahr 2001, als auf Wunsch der Künstlerin ein Zitat aus der englischen Übersetzung in der vierseitigen Broschüre zur ersten Ausstellung der Serie „Russian Ending“ (2001-02) in der Peter Blum Gallery in New York erschien:

As darkness closed in from the horizon like a noose being tightened, I tried in vain to make out, through the swirling and ever denser obscurement, landmarks that a short while ago still stood out clearly, but with each passing moment the space around became more constricted. Even in my immediate vicinity I could soon not distinguish any line or shape at all. [...] When the worst was over, the wavy drifts of sand that had buried the broken timber emerged from the gloom. [...] This I thought, will be what is left after the earth has ground itself down.²⁶⁵

Das Grauen des Wirbelsturms, das einem Untergangsszenario gleicht, kann man auch auf Deans Fotogravüren wiederfinden: Bilder von tragischen Unfällen und Katastrophen, ob natürliche oder von Menschenhand provozierte, die dem Betrachter allesamt suggerieren, dass sie das letzte Bild, die letzte ‚Einstellung‘ einer zugrunde gegangenen Welt, seien.

In einer 2007 erschienenen Monografie wurde in der Sektion „Artist’s Choice“ neben dem Gedicht „Long-Legend Fly“ (1939) von William Butler Yeats erneut ein Textauszug aus „The Rings of Saturn“ abgedruckt. Eine Meditation des Erzählers über eine Landschaft, die der Künstlerin seit Kindertagen an vertraut ist – die Ostküste Englands, mit ihren Marschwiesen und Moorlandschaften, der Blick über die Nordsee: „As I sat there that evening in Southwold overlooking the German Ocean, I sensed quite clearly the earth’s slow turning into the dark“ sowie über Erinnerungen, Träume und die Wahrnehmung von Zeit.²⁶⁶

Dass gewisse Parallelen zwischen den Werken Sebalds und Deans bestehen, verdeutlicht auch der Beitrag „Wege bei Sebald. Das Netz der Schritte im Roman *Die Ringe des Saturn*“²⁶⁷ des Literaturwissenschaftlers Gerhard Naumann, veröffentlicht im Schaulager-Heft „Gehen“ zu der Ausstellung „Tacita Dean. Analogue: Films, Photographs, Drawings 1991-2006“ (2006)

²⁶⁴ „Es gibt viele Formen des Schreibens; einzig aber in der literarischen geht es, über die Registrierung der Tatsachen und über die Wissenschaft hinaus, um einen Versuch der Restitution.“ (CS 248)

²⁶⁵ Sebald, W.G.: *The Rings of Saturn*, London 1998, S. 229 (entspricht RS 272f.). Zitiert nach der Broschüre, die anlässlich der Ausstellung „The Russian Ending“ (08.12.2001–02.02.2002) erschien und mir freundlicherweise von der Peter Blum Gallery, New York zugesendet wurde. Zitat gekürzt durch C.K.

Einige Bilder der Serie, wie zum Beispiel „Beautiful Sheffield“ (vgl. DA 250), „Ballon des Aéroliers de Campagne“ (vgl. RS 117) und „Vesuvio“ (vgl. RS 134) weisen eine starke Ähnlichkeit zu den von Sebald verwendeten Abbildungen auf und die Gravüren „Erinnerungen aus dem Weltkrieg“, „Götterdämmerung“, „Der Rückzug nach Verdun“ sowie „Bataille d’Arras“ könnten geradezu aus dem Folianten stammen, der eine Art Dokumentation über den Ersten Weltkrieg darstellt und dem Erzähler im Sailors’ Reading Room in die Hände fällt (RS 116).

²⁶⁶ Sebald: *Rings of Saturn*, 1998 (entspricht RS 97f.). Zitiert nach: Royoux/ Warner/ Greer (Hg.): *Tacita Dean*, 2006, S. 116. Zitat gekürzt durch C.K.

²⁶⁷ Naumann: *Wege bei Sebald*, 2008, S. 47-60.

im Schaulager Basel.²⁶⁸ Auch der bereits erwähnte Essay von Christa-Maria Lerm Hayes „Post-War Germany and ‚Objective Chance‘“, betrachtet die Arbeiten Deans in Zusammenhang mit Sebalds Werk.²⁶⁹ In den Interviews, die Hans Ulrich Obrist mit der Künstlerin zwischen 2003 und 2010 geführt hat, kommt die Bedeutung Sebalds ebenfalls wiederholt zur Sprache.²⁷⁰ Die starken Bezüge, die Deans Werke mit dem Œuvre Sebalds verbinden, werden exemplarisch anhand ihres Künstlerbuchs „W.G. Sebald“ in einer vergleichenden Analyse herausgearbeitet.

3.1.1 „W.G. Sebald“ (2003)

My work is about traces and capturing things
before they disappear.²⁷¹

Deans Künstlerbuch „W.G. Sebald“ wurde erstmals 2003 anlässlich ihrer Ausstellung im Musée d'Art Moderne in Paris als dritter Band von insgesamt sieben eigenständigen Bänden im Katalog „Tacita Dean. Seven Books“ veröffentlicht.²⁷² Der 30-seitige Band beinhaltet einen englischen Text, der mit zahlreichen Bildern kombiniert ist, sowie die französische Übersetzung, ebenfalls bebildert. Der Text wurde im Folgenden mehrfach publiziert: Bereits im Herbst desselben Jahres erschien die englische Version des Textes in der international renommierten Zeitschrift für zeitgenössische Kunstkritik und -theorie „October“.²⁷³ Im Rahmen der 2007 in Norwich und Lincoln präsentierten Gruppenausstellung „Waterlog“, die Gegenstand des dritten Kapitels sein wird, wurde im Katalog „Waterlog. Journeys around an

²⁶⁸ Die Ausstellung „Tacita Dean. Analogue: Films, Photographs, Drawings 1991-2006“ wurde vom 13.05.2006–24.09.2006 im Schaulager Basel gezeigt, gleichzeitig war „Francis Alÿs. The Sign Painting Project (1993-97): A Revision“ zu sehen und die bennante Tagung bezog sich auf das Werk beider Künstler.

²⁶⁹ Lerm Hayes: Post-War Germany and ‚Objective Chance‘, 2011. An dieser Stelle sei auch auf ihren Aufsatz, „Considering the Minor in the Works of Rodney Graham und Tacita Dean“ in: Bleyen, Mieke (Hg.): Minor Photography, Leuven 2012, S. 85-102, besonders S. 93-96, verwiesen.

²⁷⁰ Vgl. Obrist: Tacita Dean, 2013.

²⁷¹ Donoghue, Katy: Tacita Dean @ Marian Goodman. In: Whitewall, 16.04.2009. www.whitewallmag.com/2009/04/16/tacita-dean-at-marian-goodman-gallery (05.05.2012).

²⁷² Die Ausstellung „Tacita Dean“ im Musée d'Art Moderne in Paris wurde vom 7.05.2003–22.06.2003 gezeigt. Dean, Tacita: W.G. Sebald. In: Tacita Dean, Bd. 3, 2003, o.S. Im weiteren Verlauf wird aus dieser ersten, in englischer Sprache veröffentlichten, Fassung zitiert.

Die Fusion von Künstlerbuch und Ausstellungskatalog ist eine mittlerweile häufig vorkommende Form im Kunstbetrieb, aber: „un catalogue n'est pas un livre d'artiste, mais un livre d'artiste peut se cacher derrière un catalogue“. Siehe: Moeglin-Delcroix, Anne: Esthétique du livre d'artiste 1960/1980, Paris 1997, S. 52. Zitiert nach: Dickel: Künstlerbücher mit Photographien seit 1960, 2008, S. XV.

²⁷³ Dean: W.G. Sebald. In: October, Bd. 106, 2003, S. 122-136. In der Ausgabe der Zeitschrift „October“ wurde auch der Text „The Edge of Darkness: On W.G. Sebald“ von Anderson abgedruckt.

exhibition“²⁷⁴ erneut ein Abdruck veröffentlicht. Die erste Fassung in deutscher Sprache wurde im zweiten Band „Ausgewählte Schriften von 1992-2011“ im Katalog „Tacita Dean. Seven Books Grey“ publiziert, der anlässlich der Ausstellung „The Line of Fate“ erschien, die 2011 im Museum Moderner Kunst in Wien gezeigt wurde.²⁷⁵

Für die Ausstellung „Convergence: Literary Art Exhibitions“ (2011) wurde die Arbeit schließlich in ein Bildformat überführt. In drei gleich großen rechteckigen Holzrahmen, wurden jeweils fünf DIN A4 Seiten zusammen präsentiert, diese entsprachen in Format und Setzung der Veröffentlichung in der Zeitschrift „October“. Der Titel der Zeitschrift war am unteren Rand der Seiten zu lesen und verwies somit auf den früheren Publikationsort. Die Möglichkeit der Gesamtbetrachtung löste die Linearität des Leseprozesses auf und ließ einen zusätzlichen Wahrnehmungsmodus der Arbeit entstehen. Für Christa-Maria Lerm Hayes, die Kuratorin der Ausstellung „Convergence“, steht die Arbeit „for the recent tendency of visual artist’s works in the formats of those of writers: novels, poetry, readings – all having entered the armoury of the visual world in recent years“.²⁷⁶

Deans dokumentarischer, immer wieder starke autobiographische Züge aufweisender Stil, in Kombination mit vielfältigem Abbildungsmaterial sowie die verschiedenen Publikations- und Ausstellungsformen zeigen, dass die Arbeit sich einer genauen Definition entzieht und vielmehr für eine Offenheit zwischen bildender Kunst und Literatur steht. Auch wenn eine strukturelle Ähnlichkeit zwischen der Akkumulation heterogener Materialien und dem, diese Supplements miteinander verbindenden, deskriptiven sowie autobiographisch gefärbten Erzählstil in vielen von Deans Arbeiten besteht, so stellt das Werk „W.G. Sebald“ innerhalb von Deans Werkkomplex, eine singuläre Konfiguration dar. Denn sie hat den Text nicht als „aside“ zu einer ihrer eigenen Arbeiten verfasst, sondern der Text selbst stellt diesmal das Werk dar und nimmt Bezug auf den Autor Sebald, worauf bereits der Titel verweist. Die Narration bewegt sich auch hier zwischen dokumentarischem und autobiographischem Stil, weist darüber hinaus aber zahlreiche Analogien sowie explizite Bezüge zu Sebalds Prosawerk „Die Ringe des Saturn“ und der Thematik von „Luftkrieg und Literatur“ auf.

Das Künstlerbuch „W.G. Sebald“ beginnt in der englischen Version mit der Abbildung eines Umschlags, der die Aufschrift „MAPS ONLY“ trägt, wohingegen in der französischen Version der Inhalt des Umschlags zu sehen ist, eine zusammengefaltete Landkarte. Die auf der Landkarte eingezeichneten Grenzen, Flüsse und Straßen ergeben ein engmaschiges Netz,

²⁷⁴ Dean: W.G. Sebald. In: Bode/ Millar/ Ernst (Hg.): Waterlog, 2007, S. 92-109.

²⁷⁵ Dean: W.G. Sebald. In: Tacita Dean, Bd. 2, 2011, S.62-69.

²⁷⁶ Lerm Hayes: Convergence: Literary Art Exhibitions, 2011.

genau wie Deans Text, der in Sebald typischer Manier aus meandernden Sätzen ein dichtes Gewebe aus Verweisen und Koinzidenzen spinnt. Die weitverzweigte Narration einer Reise, die durch zahlreiche Exkurse in die Vergangenheit ihrer Vorfahren und Beschreibungen von historischen Ereignissen unterbrochen wird, entwickelt Dean zu einer komplexen Geschichte und kombiniert diese mit Fotografien, *film stills* und Abbildungen von Zeichnungen und Gemälden. In einem Interview beschreibt Dean ihr Werk wie folgt:

So I went on this journey that began with reading Sebald, and ended in Düsseldorf with Sebald getting a literary prize. So, anyway, it took me on this journey of discovery and I wrote that from scratch, not knowing what I was going to do. That's a lot how I write: not knowing where it's going. So in a way I write as I work as an artist.²⁷⁷

Der Text setzt mit der Beschreibung eines Erinnerungsstroms ein, den ein Weihnachtsgeschenk – ein Seidenstadtplan von Berlin – in der Künstlerin auslöst. Ihr Vater, Joseph Dean, hatte als Hauptmann der 51. Highland Division im Zweiten Weltkrieg während des Vorstoß der Alliierten Ende 1944 unmittelbar den Absturz einer Maschine in der Stadt Goch am Niederrhein mitterleben müssen, und aus eben dieser Maschine hatte er nicht mehr retten können als einen gummierten Stoffumschlag, in dem sich eine große, seidene Faltkarte von Deutschland samt seinen Grenzgebieten zu Holland und Frankreich befand.²⁷⁸ Ausgehend von dieser Seidenkarte beschreibt Dean eine Reise, die sie von Amsterdam über Arnheim und Otterlo nach Düsseldorf führte und die sie anfangs alleine und ab Arnheim in Begleitung der Kunsthistorikerin und Kuratorin Rita Kersting unternahm. Der Umstand, dass Kersting aus dem Grenzgebiet zwischen Holland und Deutschland stammt, in dem die beiden Frauen sich auf ihrer Reise verfahren und das Dean durch die Erinnerungen ihres Vaters ebenfalls bekannt ist, führt sie im gleichen Jahr erneut nach Goch, um gemeinsam mit Kerstings Eltern einen Abend in eben jener Stadt, in der sich so viele (Lebens-)Wege kreuzen, zu verbringen. Die gemeinsame Fahrt endet in Düsseldorf, wo Dean und Kersting eine Ausstellung vorbereiten.²⁷⁹ Das Ziel der Reise, die Stadt Düsseldorf, ist, wie man am Ende des Textes erfährt, zugleich die Stadt, die zwei Jahre zuvor den Autor Sebald mit dem Heinrich-Heine-Preis ehrte, was wiederum, wie Dean vermerkt „exactly a year and a day before he was killed in a car accident in Norfolk on December 14, 2001“ geschah.²⁸⁰

Die vier Versionen, die von Deans Künstlerbuch „W.G. Sebald“ bestehen – eine bilinguale Fassung in Englisch und Französisch, zwei weitere in englischer und eine in deutscher

²⁷⁷ Obrist: Tacita Dean, 2013, S. 76.

²⁷⁸ Dean: W.G. Sebald. In: Tacita Dean, 2003, o.S.

²⁷⁹ Die Ausstellung „Tacita Dean“ im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf fand vom 13.10.2002–29.12.2002 unter der kuratorischen Leitung von Rita Kersting statt.

²⁸⁰ Dean: W.G. Sebald. In: Tacita Dean, 2003, o.S.

Sprache – weisen neben dem Hinweis auf die erste Publikation und dem Postscriptum, das ab der zweiten Veröffentlichung in der Zeitschrift „October“ hinzugefügt wurde, auch Differenzen bezüglich des Bildrepertoires auf.²⁸¹ Der ersten englischen Fassung in dem Katalog „Seven Books“ (2003) folgt innerhalb des Bandes eine französische Übersetzung, die sich bezüglich des Bildrepertoires vollständig von der englischen Version unterscheidet, aber mit dieser in einem interessanten Spannungsverhältnis steht, wie im Folgenden an einigen Beispielen kurz aufgeführt werden soll.

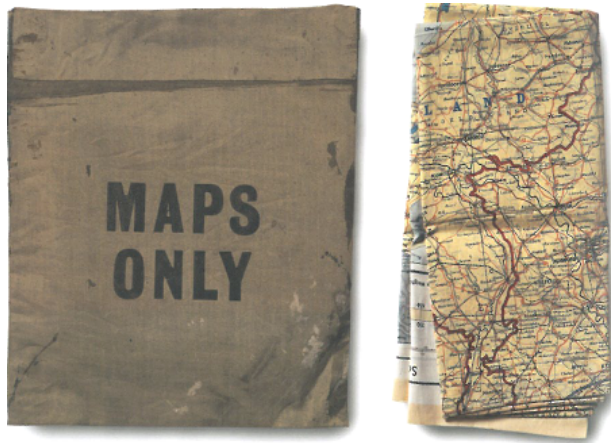


Abb. 3.4: Tacita Dean: W.G. Sebald, 2003, o. S.

Wenn zu Beginn der englischen Fassung nur eine Farbabbildung des Stoffumschlags mit der Aufschrift „MAPS ONLY“ gezeigt wird, findet man in der französischen Übersetzung hingegen eine Fotografie mit dem Inhalt der Mappe – die im Text erwähnte Faltkarte aus Seide. Der Abschnitt wird im Gegensatz zu der englischen Fassung noch um ein Schwarz-Weiß-Standbild aus dem Film „Krieg am Niederrhein“ von Heinz Bosch und Wilhelm Haas von 1981 erweitert.²⁸² Während in der englischen Version sechs Schwarz-Weiß-Aufnahmen von der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Stadt Goch folgen sowie drei Schwarz-Weiß-Standbilder, ebenfalls aus dem Film „Krieg am Niederrhein“, die das zerstörte Goch aus der Vogelperspektive zeigen, befinden sich in der französischen Übersetzung dazu komplementär sechs Farbfotografien der wiederaufgebauten Stadt Goch aus dem Jahre 2003. Im weiteren

²⁸¹ Handelt es sich bei der ersten Veröffentlichung um ein von der Künstlerin intendiertes Verfahren, kann dies bezüglich der weiteren Veröffentlichungen nur noch für die Publikation in der Zeitschrift „October“ aufgrund des Vermerks: „This text developed out of an essay written as part of the publication Seven Books to accompany my exhibition“ sicher angenommen werden. Siehe: Dean: W.G. Sebald. In: October, Bd. 106, 2003, S. 123. Die Ökonomisierung des Textes für die Veröffentlichung in dem Katalog „Seven Books Grey“ kann wohl auf verlegerische Gründe zurückgeführt werden. Diese stark verkürzte Form findet sich darüber hinaus in dem Band „Ausgewählte Schriften 1992-2011“ und wird folglich nicht als eigenständiges Werk aufgeführt, sondern neben die Texte, die Dean zu ihren eigenen Arbeiten bzw. über andere Künstler geschrieben hat, gestellt.

²⁸² Krieg am Niederrhein, Deutschland 1981. Regie: Heinz Bosch und Wilhelm Haas, 135 Min. Der Film, der ausschließlich aus originalem Filmmaterial besteht, gibt den Kriegsverlauf Ende 1944 am gesamten linken oberen Niederrhein in drei Kapiteln wieder.

Verlauf der englischen Fassung steht einer Schwarz-Weiß-Fotografie, auf der zahlreiche Reporter beim Fotografieren zu sehen sind, in der französischen das eigentliche Ziel der Reporter entgegen, eine Gruppenaufnahme der *National Cabinet Group*. Am Ende der englischen Version ist eine Farbfotografie abgebildet, die den Bürgermeister von Düsseldorf und Sebald bei der Verleihung des Heinrich-Heine-Preises zeigen, wohingegen die französische Übersetzung mit einer Farbfotografie Sebalds neben der Büste Heinrich Heines schließt. Dieser kreative Umgang mit den Abbildungen, die zumeist in einer direkten Korrespondenz stehen, erinnert an Sebalds Verfahren im Prosawerk „Austerlitz“, es fehlt allerdings in den darauffolgenden einsprachigen Veröffentlichungen.²⁸³ Diese reproduzieren entweder beide möglichen Abbildungen nebeneinander – Kartenumschlag sowie Landkarte, das zerstörte sowie das wieder aufgebaute Goch – beschränken sich auf eine oder verzichten gleich ganz auf das ursprüngliche Abbildungsrepertoire.²⁸⁴

Peter Bürger konstatiert, dass Deans Werk eine „Art Zuneigung“ darstelle und von einer Nähe zum Autor Sebald zeugt, „die schwer zu bestimmen ist, da sie nicht in manifesten Übernahmen, sondern eher in der mimetischen Einstellung liegt, die beiden Autoren gemeinsam ist.“²⁸⁵ Dieses Verhältnis gilt es im Folgenden anhand einer Gegenüberstellung genauer zu konturieren, um aufzuzeigen, dass neben der ‚undefinierbaren Nähe‘ durchaus intermediale Bezüge bestehen, die klar definiert werden können und die sich auch in Hinsicht auf die Produktionsästhetik von Dean und Sebald Parallelen herausarbeiten lassen.

²⁸³ Vgl. Gnam, Andrea: Fotografie und Film in W.G. Sebalds Erzählung *Ambros Adelwarth* und seinem Roman *Austerlitz*. In: Martin, Sigurd/ Wintermeyer, Ingo (Hg.): *Verschiebepbahnhöfe der Erinnerung zum Werk W.G. Sebalds*, Würzburg 2007, S. 27-47.

²⁸⁴ Die Fassungen beinhalten daher unterschiedlich viele Abbildungen, die auch in Format und Anordnung variieren: die englische Fassung in *Seven Books* (2003) beinhaltet 21 Abbildungen, die französische Fassung in *Seven Books* (2003) 14 Abbildungen, in der Zeitschrift *October* (2003) befinden sich 31 Abbildungen, im Katalog „*Waterlog*“ 32 Abbildungen und in *Seven Books Grey* (2011) nur 7 Abbildungen. Die Veröffentlichung von „W.G. Sebald“ in der Zeitschrift „*October*“ beinhaltet darüber hinaus, wie für die Zeitschrift üblich, ausschließlich Schwarz-Weiß-Abbildungen. Es besteht folglich eine gewisse Parallele zu den Übersetzungen von Sebalds Prosawerken, die, wie Lise Patt in „*Searching for Sebald*“ dargestellt hat hinsichtlich der Abbildungen einer gewissen Wandelbarkeit unterliegen. Siehe: Patt: *Introduction*, 2007, S. 39-45 sowie weiterhin S. 180f., 320f., 396f.

²⁸⁵ Bürger, Peter: *Schönheit als Provokation der ästhetischen Moderne*. In: Tacita Dean, Bd. 7. 2011, S. 19-28, hier S. 20.

3.1.2 Sammler: Koinzidenzen und objektive Zufälle

Die künstlerische Aneignung eines literarischen Werkes und die Umsetzung in Form eines Künstlerbuches ist singulär in Deans Werkkomplex, doch dienten ihr bereits wiederholt Werke von Künstlern als Ausgangspunkt für ihre Arbeiten. Dazu zählt Deans Audio-Arbeit „Trying to find the Spiral Jetty“ (1997) sowie das Video „From Columbus, Ohio, to the Partially Buried Woodshed“ (1999), die beide in Auseinandersetzung mit Robert Smithson entstanden. Ihr Film für den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen „Section Cinema (Homage to Marcel Broodthaers)“ (2002) stellt, wie der Titel bereits impliziert, eine Würdigung des belgischen Künstlers Marcel Broodthaers dar.²⁸⁶ Die Kontroversen um die Restaurierung von Joseph Beuys „Block Beuys“ (1970-1986) im Zuge des Umbaus des Hessischen Landesmuseums Darmstadt veranlassten Dean zu dem Film „Darmstädter Werkblock“ (2007). In Deans Texten, die sie ihren Arbeiten zur Seite stellt, finden sich wiederholt literarische Referenzen, Zitate aus Gedichten und Romanen von William Sydney Graham, Antoine de Saint-Exupéry oder auch James Graham Ballard. Dass die Auseinandersetzung mit Kunstwerken und Literatur nicht an Wichtigkeit in Deans Œuvre verloren hat, belegt ihre Arbeit „Berlin and the Artist“ (2012), die für die bereits erwähnte Ausstellung „In the Spirit of Robert Walser“ (Chicago, 2011-2012) entstand, für die Donald Young acht Künstler einlud, sich mit dem Werk des Schweizer Schriftstellers auseinanderzusetzen.²⁸⁷ Deans Film „JG“ (2013) ist das Ergebnis ihrer anhaltenden Beschäftigung mit Smithson und der daraus resultierenden Korrespondenz mit dem Autor Ballard.²⁸⁸ Der Film selbst ist eine fiktive Unterhaltung über mehrere Dekaden und Disziplinen hinweg zwischen Ballard, Smithson und Dean.

Diese Art der „speculative conversation“²⁸⁹ lassen sich auch beim Autor Sebald wiederholt antreffen, dessen Werke von einer intensiven Auseinandersetzung mit allerlei Gewährsmännern zeugen. Zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten haben sich mit diesem

²⁸⁶ In der Ausstellungsrezension von Lynne Cooke heißt es: „Never before Dean has paid such extended homage to another artist. The founder of an imaginary museum (which had its debut in that legendary show at the Düsseldorf Kunstverein), Broodthaers is revered as the avatar of poignantly astute deconstructions of museological practice and for his quizzical scrutiny of the interdependence of verbal and visual languages of representations.“ Als Ausnahme erwähnt sie lediglich noch Deans Arbeiten zu Robert Smithson. Siehe: Cooke, Lynne: Tacita Dean. Düsseldorf und New York. In: The Burlington Magazine, Bd. 145, Nr. 1200, 03/2003, S. 245-247, hier S. 247.

²⁸⁷ Die Ausstellung „In the Spirit of Walser“ war von Dezember 2011 bis November 2012 in der Donald Young Gallery, Chicago ausgestellt.

²⁸⁸ JG, Utah und Kalifornien, 2013, Regie: Tacita Dean, 35mm-Farb- und Schwarz-Weiß-Film, 26,5 Min.

²⁸⁹ Cropper, Purnell: Arcadia University Art Gallery to present ‘JG’, a new film project by Tacita Dean, 21.01.2013. <https://www.arcadia.edu/news/2013/01/arcadia-university-art-gallery-present-‘jg’-new-film-project-tacita-dean> (16.11.2017).

Aspekt der Intertextualität in Sebalds Werk auseinandergesetzt und gezeigt, dass der Blick auf sein Werk zugleich den Blick auf andere Literatur und auf kulturtheoretische und literaturwissenschaftliche Diskurse seiner Zeit eröffnet. Er widmete Stendahl und Franz Kafka in „Schwindel. Gefühle.“ sowie Michael Hamburger und Edward FitzGerald in „Die Ringe des Saturn“ ganze Kapitel. Sebald wob wiederholt Biografien von Schriftstellern in seine Texte ein: Einzelne zitierte er namentlich wie etwa Ernst Herbeck, Thomas Browne, Joseph Conrad, den Vicomte de Chateaubriand, andere flossen ohne Markierung in seine Werke ein, darunter Walter Benjamin, Vladimir Nabokov, Shakespeare oder Hugo von Hofmannsthal. Das Werk Sebalds positioniert sich aber nicht nur zu einem bestehenden literarischen Universum sondern auch gegenüber nicht-sprachlichen Medien aus dem Bereich der bildenden Kunst in Form von Ekphrasen sowie Abbildungen von Kunstwerken (vgl. 2.2.1). Darunter befinden sich Gemälde, Fresken und Zeichnungen, die vom Mittelalter bis in die Gegenwart reichen, wobei Sebald auch hier nicht zwingend auf Werk, Künstler und Kontext verweist. Bei Dean wie bei Sebald geht es stets darum, das Andenken an eine Person und deren Werk zu bewahren, aufzuzeichnen und zu speichern, bevor es verloren geht. Damit einher geht die Auseinandersetzung mit den Themen Zeit, Vergänglichkeit und Tod.

Dass Dean mit dem Autor Sebald neben dem Interesse für in Vergessenheit zu geraten drohende Ereignisse und Biografien auch Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Produktionsästhetik teilt, die zwischen Zufall und Kontrollwahn oszillieren, soll ebenfalls in den Blick genommen werden, denn auch diesbezüglich lassen sich interessante Parallelen nachweisen, die ihre Werke über die Disziplingrenzen hinaus verbindet.

Die „Kunst der Recherche“ (UDE 173) ist für Sebalds Werk von besonderer Bedeutung und hat ihn auf seinen zahlreichen Reisen durch zumeist europäische Städte in Bibliotheken, Archive und Museen geführt, um Materialien zu sammeln, denn so der Autor: „Ich brauche das Material und das Material findet man nur, indem man sucht und lange geduldig bestimmten Wegen nachgeht.“ (UDE 213) Darüber hinaus müsse das Material möglichst authentisch sein, denn nur so ließen sich auch gute Geschichten erzählen: „Man kann nur mit solchem Material gut arbeiten, das selbst eine Legitimationsbasis hat“, so Sebald in einem weiteren Interview.²⁹⁰

Wie Sebald integriert auch Dean die verschiedensten Dokumente in ihre Werke. Um diese anzusammeln, begibt sie sich weltweit auf Reisen, recherchiert in Archiven, kontaktiert Personen und nutzt familiäre sowie persönliche Verbindungen. In „W.G. Sebald“ integriert sie neben ihrer eigenen Person Bekannte wie Rita Kersting und deren Eltern ebenso in ihre

²⁹⁰ Löffler: Wildes Denken, 1997, S. 137.

Arbeit wie den eigenen Familienstammbaum. Diese persönlichen Beziehungen, aus denen heraus viele von Deans Arbeiten entstehen, verleihen ihnen einen subjektiven Charakter und steigern zugleich – zusätzlich zu den Quellenangaben und der Danksagung an das Marconi Archiv sowie an das Van Gogh Museum – die Authentizität des Textes.²⁹¹

Die gezielten Rechercheprozesse werden immer wieder durch Zufallsfunde erweitert, da die Dinge dem Sammler, als die Sebald und auch Dean bezeichnet werden können, „zustößen“. Für Walter Benjamin hing dies mit der unkonventionellen Wahrnehmung des Sammlers zusammen, deren Rhythmus ja auch im Träumer wirke: „Im Grunde lebt der Sammler [...] ein Stück Traumleben. Denn auch im Traum ist der Rhythmus des Wahrnehmens und Erlebens derart verändert, daß alles – auch das scheinbar Neutralste – uns zustößt, uns betrifft.“²⁹² Dementsprechend äußert sich Sebald in einem Interview: „man muss sich dem Weg überlassen, der sich vor einem aufrollt“, denn nur „[a]uf diese Weise findet man immer sehr eigenartige Dinge, mit denen man nie gerechnet hat, ja, die Sie auf eine rationale Weise nie vorfinden können [...] Man muss auf eine diffuse Weise recherchieren. Es soll ein Fund sein.“ (UDE 213) Deans dazu äquivalent zu lesender Kommentar lautet: „nothing can be more satisfying than arriving somewhere without any clear idea of the route“.²⁹³

Dem Prozess des Recherchierens und Sammelns folgt bei Sebald mit Rekurs auf Claude Lévi-Strauss eine „Form von wildem Arbeiten, von vorrationalem Denken, wo man in zufällig akkumulierten Fundstücken so lange herumwühlt, bis sie sich irgendwie zusammenreimen“.²⁹⁴

Christa-Maria Lerm Hayes zieht in ihrem Essay André Breton und dessen als „objektiver Zufall“ (*hasard objectif*) beschriebenes Vorgehen heran, um die Arbeitsweise von Sebald, Beuys und Dean zu charakterisieren:

„Objective chance‘ is an encyclopaedic approach that renders the artist an arranger or *bricoleur*, a fine-tuner of the hermeneutic spectrum of objects, a user and recycler of past creations (often employing readymade and documentary techniques), thus valuing past artistic work and, more generally, past experiences.“²⁹⁵

Dean nutzt das generative Potential von Zufällen und Koinzidenzen in ihren Arbeiten, doch letztendlich unterliegt der künstlerische Prozess, wie die Künstlerin selbst sagt, einer

²⁹¹ Danksagungen finden sich in Sebalds Prosawerken für gewöhnlich nicht, der Dank an den Norfolk Museum Service am Ende von „Die Ringe des Saturn“ stellt eine Ausnahme dar (RS 351).

²⁹² Benjamin, Walter: Der Sammler. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. V.1, hrsg. von Tiedemann, Rolf Frankfurt a.M. 1982, S. 269-280, hier S. 272.

²⁹³ Kennedy, Angi: Art inspired by words inspired by landscape. In: Eastern Daily Press 24 (01.02.2007). www.edp24.co.uk/what-s-on/waterlog_art_inspired_by_words_inspired_by_landscape_1_694396 (02.12.2017).

²⁹⁴ Löffler: Wildes Denken, S. 137. Wie Ben Hutchinson nachgewiesen hat, unterstrich Sebald in seiner Ausgabe „Das wilde Denken“ die Wörter „objektiver Zufall“. Siehe: Hutchinson, Ben: „Seemann“ oder „Ackermann“? In: Fischer, Gerhard (Hg.): W.G. Sebald Schreiben ex patria, Amsterdam, New York 2009, S. 277-296, hier S. 293.

²⁹⁵ Lerm Hayes: Post-War Germany and ‚Objective Chance‘, 2011, S. 29.

ausgeprägten „Kontrollmanie“.²⁹⁶ Auch bei Sebald unterlag die Fertigstellung seiner Werke, laut Michael Krüger, einer ausgeprägten Akribie: So legte er das Layout für die Erstveröffentlichungen präzise fest und griff auch wiederholt in den Übersetzungsprozess seiner Werke ein.²⁹⁷ In einem Gespräch mit Anne Hamburger erfuhr Dean, dass Sebald auch nach der Veröffentlichung seiner Bücher nicht damit aufhören konnte, seine Texte weiter zu korrigieren.²⁹⁸ Das nachträgliche Einfügen eines Postscriptum in ihr Werk „W.G. Sebald“, zeugt von einer nicht minder ausgeprägten und kontinuierlichen Weiterarbeit am eigenen Werk. Einerseits übergeben sich Sebald wie auch Dean folglich dem Zufall, sammeln verschiedene, völlig disparate Erfahrungen und Objekte während ihrer Recherchen an und andererseits unterliegt die Endverarbeitung des sammelnden und additiven Vorgehens einer minutiösen Kontrolle.

Die für Sebald und Dean charakteristische Anhäufung von unterschiedlichsten Materialien gilt es daher genauer zu betrachten: Der Gebrauch eines vielfältigen Abbildungsrepertoires aus schwarz-weißen als auch farbigen Fotografien, Gemälden, Zeichnungen, Karten und *film stills* in Kombination mit Text findet sich, wie bereits ausgeführt wurde, in unterschiedlichen Ausprägungen und Formen bei der Künstlerin Dean, die wie Sebald analoge Verfahren bevorzugt. Für Sebald waren Fotografien aufgrund ihres dualen Status als Objekt und visuelles Aufbewahrungsmittel von besonderem Interesse. Seine Bilder weisen allesamt Eigenschaften von Fundstücken auf, sie werden entdeckt, gefunden, sie stoßen dem Betrachter zu und affizieren ihn mit der in ihnen niedergelegten Botschaft: „these old black-and-white pictures which one finds in family albums [...] have a mysterious quality where the subject seems to come out of the image and seems to demand an answer about one thing or another.“²⁹⁹

Für ihr Künstlerbuch „FLOH“ sammelte Dean über mehrere Jahre hinweg weltweit auf Flohmärkten Fotografien,³⁰⁰ doch diese Form des Auffindens und Sammelns, die sie auch in

²⁹⁶ „Ich war überrascht davon, wie leicht Rodney bei der Produktion von *The Phonokinetoscope* fiel, die Federführung an jemanden anderen abzugeben. Es lässt sich überhaupt nicht mit der manischen Kontrolle vergleichen, die ich über meine eigenen Arbeiten ausübe und die ich auch bei anderen erlebe.“ Siehe: Dean: Ein Brief an den Künstler von Tacita Dean (Berlin, 8.10.2009), 2010, S.57.

²⁹⁷ Bezüglich der Layoutgestaltung, vgl. 2.2.1; „Die Übersetzung war nicht schlecht, aber es hat mir nicht gereicht – es waren Ausrutscher drin, auch lange Passagen, bei denen ich den Duktus ändern mußte.“ (UDE 120).

²⁹⁸ „She had a copy of *Austerlitz*, and the first few pages were covered with corrections where Sebald had started correcting his printed text.“ Siehe: Obrist: Tacita Dean, 2013, S. 71. Vgl. auch Hamburger: W.G. Sebald als Dichter, 2007, S. 117.

²⁹⁹ Wasserman, Steve: In this distant place. A Conversation with Steve Wasserman. In: Catling/ Hibbit: *Saturn's Moons*, 2011, S. 364-375, hier S. 366.

³⁰⁰ Die in dem Künstlerbuch „Floh“ (2001) versammelten 163 Amateuraufnahmen, die Dean auf Flohmärkten gefunden hat und die allesamt technische Fehler aufweisen – sie sind über- oder unterbelichtet, verwackelt oder

ihrer Arbeit „W.G. Sebald“ durch die Angaben zu den Abbildungen betont: „Map *found* by Joseph Dean in Goch, 1944 – Photos: J. Littkemann“ und „*Found* photographs of Goch, 1944“ (Hervorhebung C.K.) wird im digitalen Zeitalter, wo Bilder nicht ins Fotoalbum sondern auf die Festplatte wandern, zusehends erschwert. Waren ab den 1920er Jahren Rollfilmkameras günstig zu erwerben, so dass immer mehr Menschen sich nicht mehr nur fotografieren ließen, sondern selbst aktiv zur Kamera griffen, um Momente ihres Lebens im Bild festzuhalten, so dass unzählige Bilder entstanden, die Sebald und Dean als Quelle der Inspiration, als Ausgangspunkt ihrer Arbeit nutzen, verändert sich dies mit der zunehmenden Digitalisierung unweigerlich:

Digitalization does not just mean that photographs are taken and printed in a more selective way – digitalization also leads to more organized forms of archiving. Will there be flea markets full of old photographs in the near future? Will there be jumbles of unedited snapshots?³⁰¹

Die Aufbewahrung von digitalen Bildern auf Festplatten oder Datenbanken macht die Form des Aufspürens und Auffindens, wie sie Dean und Sebald praktizieren und die essentiell für den Sammler als ein Wesen mit ausgeprägtem taktilem Instinkt ist, immer schwerer. Daher ist das Thema des Erinnerns und Bewahrens sowie eine gewisse Trauerhaltung in Deans und Sebalds Werken nicht mehr nur inhärent zu betrachten, diese Werke müssen selbst bereits als Erinnerungsschätze betrachtet werden, die kulturelle Techniken bewahren und somit dem kulturellen Gedächtnis zugänglich machen.³⁰²

Deans Fotografien in „W.G. Sebald“ entsprechen zwar nicht der für Sebalds Reproduktionen so eigentümlichen Chromatik und Unschärfe, Parallelen bestehen aber durchaus in der Art der Zusammenstellung eines gänzlich heterogenen Bildkorpus. Darunter befinden sich Bilder einer Landkarte, Archivfotografien und eines Gemäldes van Goghs, die Dean im Rahmen ihrer Recherchen angesammelt hat und die jeweils in direktem Zusammenhang mit dem Text stehen. Es fällt jedoch auf, dass keine der Fotografien von der Reise stammt, die Gegenstand des Textes ist und diesen strukturiert. Dean nimmt jedoch durch die Form ihrer Text-Bild-Kombination explizit Bezug auf einen Autor, für den die Verbindung von Text und Bild seit Erscheinen seines ersten Prosawerks „Schwindel. Gefühle.“ (1990) konstitutiv ist. Seitdem versammelte Sebald in seinen Werken stets ein facettenreiches Repertoire aus Schwarz-Weiß-

unscharf – entsprechen gerade aufgrund dieser Unvollkommenheit besonders dem Abbildungsrepertoire Sebalds, siehe: Dean: Floh, 2001.

³⁰¹ Godfrey, Mark: Photography Found and Lost. In: October, Bd. 114. 2005, S. 90-119, hier S. 114.

³⁰² „And yet obsolescence hounds my work life. Laboratories close down. Shops no longer stock spools. Brown magnetic tape is unavailable and the musician in the Fernsehturm updates his keyboard. And so *obsolescence* ends in an underworld of people dealing from dark rooms and flea-markets stalls, until enough times passes, so that whatever it was that was obsolete, has now become rare. And rare no longer holds my attention.“ Tacita Dean zitiert aus: Baker, George: Artist Questionnaire: 21 Responses - Tacita Dean. In: October, Bd. 100, 2002, S. 6-97, hier S. 26f.

Bildern, die von briefmarkengroßen bis zu zwei Seiten einnehmenden Abbildungen reichen. Da diese weder durch eine Überschrift noch durch einen Untertitel erläutert werden und sich zudem keinerlei Quellen oder Bildnachweise in den Prosawerken befinden, wird der Rezipient mit vielfältigen möglichen Lesarten konfrontiert, die jeder Fotografie zu Grunde liegen und darüber hinaus mit dem schwierigen Verhältnis von Wort und Bild, da nicht alle Bilder in direktem Zusammenhang mit dem Text stehen. Die Fotografien stellen somit eine Art *found footage* dar, vorgefundenes visuelles Material, das durch die Integration in einen neuen Kontext zwischen Fiktionalität und Authentizität changiert.

Die übergeordnete Erzählerinstanz bei Sebald wie auch bei Dean erscheint als Arrangeur des Bildmaterials, indem sie die *objets trouvés* orchestriert und gezielt Ausschnitte und Detailaufnahmen als Mittel zur Beglaubigung auch fiktionaler Zusammenhänge verwendet. Somit lenkt sie den Blick des ‚lesenden Betrachters‘ und verzahnt Text und Bild auf eigenwillige Weise. Der Erzähler ist nicht nur Arrangeur, sondern nimmt auch binnenfiktional die Funktion des Schauenden ein, wenn er Bilder beschreibt, die nicht in den Textfluss inkorporiert sind und dem Leser somit nur durch die Schilderung des Erzählers vorliegen.

Sebalds Erzählungen sind durchweg auf ein Erzähler-Ich zentriert, „das auf Wahrnehmungseindrücke, Lektüren sowie ihm zustoßende Geschehnisse reagiert“.³⁰³ Die Konfrontation mit Texten, Fotografien und anderen Dokumenten veranlassen das Erzähler-Ich zu umfassenden Recherchen. Dieses Nachspüren anhand von realen, wie auch imaginären Reisen in die Geschichte, um fremde Biografien und vergangene Ereignisse zu erschließen, gibt den Impuls zum Erzählen hypothetischer Geschichten, denn wo kein Erinnern ist, da muss erzählt werden. Sebald situiert seine Texte in der Gegenwart „with a narrator who is listening to or tracking down an always elusive past“.³⁰⁴ Das Prinzip der ineinander verschachtelten Schichten, die allesamt auf die Perspektive des Erzählers rekurrieren und somit die Vergangenheit in die gegenwärtige Erzählerposition hinüberführen, ermöglicht darüber hinaus die Darstellung der verstrichenen wie auch der verstreichenden Zeit sowie deren Rettung in die Gegenwart.

Wie in Sebalds „Die Ringe des Saturn“ handelt es sich bei „W.G. Sebald“ um den Bericht einer Reise, die Dean unternommen hat und nachträglich in Text und Bild fixiert. Deans Text beginnt, wie alle Prosawerke Sebalds, mit einer Zeitangabe: „At Christmas two years ago“ und nach einem kurzen Vorspann berichtet sie von einer Reise im Jahr 2002, die sie teils in

³⁰³ Bürger: Schönheit als Provokation der ästhetischen Moderne, 2011, S. 20.

³⁰⁴ Anderson: The Edge of Darkness, 2003, S.110.

Begleitung von Rita Kersting von Amsterdam über Arnheim und Otterlo nach Düsseldorf führt und die den Anfangs- und Endpunkt des Textes bildet.³⁰⁵ Dazwischen führt der Text den Leser in zahlreichen Exkursen nach Holland, Deutschland, England, Irland, auf die Fidji Inseln und nach Amerika und umfasst eine Zeitspanne von 1725, das Geburtsjahr von Aron Mendoza, der am Anfang von Deans Familienstammbaum steht, bis in die Gegenwart der Reise im Jahre 2002 (ab der zweiten Veröffentlichung reicht die Zeitspanne bis Juli 2003, dem Monat, in dem die Künstlerin ihrem Text ein Postscriptum anfügte). Die Orte, Daten und Namen werden anhand von Homophonien oder Koinzidenzen miteinander verbunden und bilden wie bei Sebald eine Art Koordinatensystem, anhand dessen ein engmaschiges Netz gesponnen wird.³⁰⁶

Sebald stattet das lyrische Ich in „Nach der Natur“ ebenso wie die Ich-Erzähler seiner Prosawerke mit fiktiven als auch mit zahlreichen autobiographischen Zügen aus, was wiederholt eine Gleichsetzung zwischen Autor und Erzähler provoziert. Dieses Spiel mit Identitäten setzt Sebald auch im visuellen Bereich seiner Prosawerke um, in denen sich Fotografien nachweisen lassen, die den Autor Sebald zeigen. In „Schwindel. Gefühle.“ handelt es sich um den Abdruck von Sebalds Reisepass (SG 129), auf dem Passfoto ist der Autor trotz des schwarzen Balkens, der vertikal über das Gesicht gelegt wurde, zweifelsohne zu erkennen, was darüber hinaus auch durch die Unterschrift auf dem Dokument bestätigt wird.³⁰⁷ Aufgrund der Unschärfe der Fotografie in „Die Ausgewanderten“ ist Sebald als der am Meer stehende Mann dagegen nur zu erahnen (AW 130).

Die Fotografie in „Die Ringe des Saturn“ hingegen ist wieder eindeutig und zeigt Sebald, wie er vor einer riesigen Zeder steht und sich an deren Stamm anlehnt (RS 313).

³⁰⁵ Bereits am Anfang von „Die Ringe des Saturn“ beschreibt der Erzähler, Zeit, Ort und Grund der Reise, die die Grundlage des gesamten Prosawerks bildet: „Im August 1992, als die Hundstage ihrem Ende zuzingen, machte ich mich auf eine Fußreise durch die ostenglische Grafschaft Suffolk in der Hoffnung, der nach dem Abschluß einer größeren Arbeit in mir sich ausbreitenden Leere entkommen zu können“ (RS 11).

³⁰⁶ In dem Künstlerbuch „W.G. Sebald“ finden sich 54 verschiedene Namen, 32 Ortsangaben und 32 Angaben von Daten zwischen 1725 und 2003. In „Die Ringe des Saturn“ reicht die Zeitspanne vom Abschluss der Aufzeichnungen 1995 zurück bis in das Jahr 1598, dem Edikte von Nantes (RS 348).

³⁰⁷ Vgl. Dickey, Colin: On Passport. In: Image & Narrative, Nr. 19, 11/2007. www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/dickey.htm (12.11.2017).



die ich, in Unkenntnis noch der unguten Dinge, die
seither geschehen sind, gelehnt stehe, ist einer der bei
der Anlage des Parks gepflanzten Bäume, von denen
so viele sonst, wie gesagt, schon verschwunden sind.

Abb. 3.5: W.G. Sebald: Die Ringe des Saturn, S. 313, Ausschnitt

Die Identifizierung in „Austerlitz“ gestaltet sich am schwierigsten, da es sich bei der Fotografie um das Spiegelbild des Autors handelt, aufgenommen in der Schaufensterscheibe von Antikos Bazar (A 284).³⁰⁸

Die autobiographische Schreibweise, wie auch die Fotografie bewegen sich im Modus des Realen, doch diese vermeintlich dokumentarischen Formen bringen bei Sebald tatsächlich eine Vielfalt von Realitäten und Identitäten hervor, da er diese Instrumente der Beglaubigung für Fakten wie auch für fiktive Zusammenhänge einsetzt. Zwar dokumentiert die Fotografie an sich immer eine Präsenz und zeigt, was im Moment des Fotografierens vor der Kamera anwesend war, aber erst die Lesart der Fotografie entscheidet, ob sie als Dokument oder als Mittel zur Beglaubigung fiktionaler Zusammenhänge verwendet wird. Das heißt gerade weil der Fotografie ein indexikalisches Potential inhärent ist, kann sie zur Konstruktion von Fiktion eingesetzt werden. Indem Sebald ein Bild seiner selbst abdruckt, fixiert er den Rezipienten, präsentiert sich diesem und wird Teil der literarischen Fiktion. So, wie er reale Biografien als Ausgangspunkt seiner Prosawerke nutzt, diese mit weiteren Biografien kreuzt oder durch Fiktionen ergänzt, verfährt er auch mit seiner eigenen Person.³⁰⁹

³⁰⁸ In „Austerlitz“ kulminiert diese Form der Selbstinszenierung folglich in einem Selbstporträt, das den Autor gleichzeitig zum Objekt und zum Produzenten werden lässt.

³⁰⁹ Sebald äußert sich in einem Interview diesbezüglich: „Ich werde auch oft gefragt, ob die Lebensläufe, die ich erzähle, authentisch sind oder nicht. Das ist ja gerade das Geheimnis der Fiktion, daß man nie genau weiß, wo die Trennungslinie verläuft.“ (UDE 180)

Bewusst spielt Sebald damit, dass die Fotografie nicht nur einen indexikalischen, sondern auch einen ikonischen Charakter hat und „[d]ie Hauptsache beim Ikon ist die Ähnlichkeit mit dem Objekt, ob dieses nun existiert oder nicht“ wie Philippe Dubois ausführt.³¹⁰ Lars Blunck verweist in seinem Aufsatz „Fotografische Wirklichkeiten“ auf Charles S. Peirce, demzufolge das Ikon als eine Zeichenart zu verstehen ist, die auf „Ähnlichkeit“³¹¹ basiere.³¹² Peirce, so Blunck weiter, „ging mithin von einer triadischen, nicht von einer zweigliedrigen Zeichenrelation aus: Etwas ist nicht ein Zeichen (gleich ob Ikon oder Index), sondern etwas wird *für jemanden* zum Zeichen; nichts sei ein Zeichen, so Peirce, wenn es nicht als Zeichen interpretiert werde“.³¹³ Der Mann auf der Fotografie wird für den Rezipienten zum Erzähler, den er mit Sebald gleichsetzt, denn die Fotografie verweist als solches auf den Akt, der sie hervorgebracht hat, doch ihre „primäre Realität sagt nichts aus und bestätigt nur eine Existenz“.³¹⁴ Es handelt sich statt um eine nachweisbare Identität, also vielmehr um eine textuell und visuell verankerte „Rhetorik des Begehrens nach Wirklichkeit“.³¹⁵ Sebald bewegt sich in seinen Texten stets zwischen Fakt und Fiktion und setzt diesen Balanceakt auch im Medium der Fotografie fort.

Betrachtet man erneut die Fotografie Sebalds in „Die Ringe des Saturn“ und den Text der diese umgibt, wird deutlich, dass Sebald darüber hinaus betont, dass es sich wie bei jeder Fotografie per se um eine Momentaufnahme handelt, die im Prozess des Betrachtens bereits der Vergangenheit angehört und längst ihre Aktualität eingebüßt hat: „Die libanesische Zeder, an die ich, in Unkenntnis noch der unguten Dinge, die seither geschehen sind, gelehnt stehe, ist einer der bei der Anlage des Parks gepflanzten Bäume, von denen so viele sonst, wie gesagt, schon verschwunden sind“ (RS 313). Die Wahrnehmung von Fotografien, als „Mementos einer im Zerstörungsprozess und im Verschwinden begriffenen Welt“ (BU 178) akzentuiert Sebald in allen seinen Prosawerken einerseits durch deren Chromatik, und andererseits handelt es sich bei den abgebildeten Personen, Gebäuden und baumreichen Landschaften bis auf einige Ausnahmen um bereits verstorbene Personen, eingestürzte Gebäude und verödete Landstriche – der Mensch erscheint als ephemeres Wesen in einer von Vernichtung gekennzeichneten Welt. Diese verliert rasch und unwiderruflich ihre Ähnlichkeit

³¹⁰ Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv [1983], hrsg.von Wolf, Herta, Amsterdam, Dresden 1998, S. 65f.

³¹¹ Peirce, Charles S.: Die Kunst des Rasonierens [1893]. In: Ders.: Semiotische Schriften, Bd. 1, hrsg. von Kloesel, Christian/ Pape, Helmut, Frankfurt a.M. 2000, S. 191-201, hier S. 193.

³¹² Vgl. Blunck, Lars: Fotografische Wirklichkeiten. In: Ders. (Hg.): Die Fotografische Wirklichkeit. Inszenierung, Fiktion, Narration, Bielefeld 2010, S. 9-36, hier S. 13.

³¹³ Blunck: Fotografische Wirklichkeiten, 2010, S. 13.

³¹⁴ Dubois: Der fotografische Akt, 1998, S. 57.

³¹⁵ Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie, Stuttgart 2000, S. 8.

mit der fotografischen Aufnahme, die doch der Erinnerung wegen belichtet wurde – die Fotografie will Erinnerung festhalten und dokumentiert doch nur das im Verschwinden Begriffene.

Dieses Moment der Selbstdarstellung und -inszenierung übernimmt auch die Künstlerin Dean, indem sie auf der Titelseite des Bandes „W.G. Sebald“ eine Fotografie abbildet, auf der sie, eingehüllt in ein Handtuch neben einer Frau auf einer Bank sitzend, in einer Wellblechhütte zu sehen ist. Die Identifizierung der Künstlerin auf dieser, an prominenter Stelle gesetzten Fotografie erfolgt allerdings erst nach der Betrachtung einer ähnlichen Version des Bildes, das sich innerhalb der englischen Textfassung befindet. Auf dem Frontispiz ist Dean aufgrund der Lichtverhältnisse und der Entfernung nicht eindeutig zu erkennen, aber sehr wohl auf der Fotografie innerhalb des Buches, bei der es sich um eine Nahansicht der gleichen Szene handelt. Zwar wendet Dean den Kopf nach unten rechts, dreht sich vom Betrachter ab, ist aber hier zweifelsfrei zu identifizieren. Der Text, der explizit die Fotografie beschreibt, sowie die zum Bild gehörende Quellenangabe bestätigen dies zusätzlich. Auf der innerhalb des Textes reproduzierten Abbildung kann man bei genauerer Betrachtung erkennen, was die Künstlerin neben sich auf der Mauer abgelegt hat: eine Kassette, Batterien sowie ein Buch mit dem Rücken nach oben, so dass man unscharf ein Autorenporträt erkennen kann. Sie schildert nicht nur wo und in welchem Zusammenhang die Fotografien entstanden sind – während einer 24-stündigen Tonaufnahme in einer Bushaltestelle auf den Fidjis als Teil des Projekts „Friday/Saturday“ (1999) – sondern beschreibt auch, dass sie die Zeit, während der sie in dieser Bushaltestelle saß und mit einem digitalen Rekorder die Geräusche der Umgebung aufnahm, mit der Lektüre von „The Rings of Saturn“ verbrachte:

In September 1999, I was in Fiji recording twenty-four hours of continuous sound in the bus shelter of the village of Naselesele, Taveuni Island. [...] I sat in the bus shelter, with my digital recorder next to me, reading W.G. Sebald's *The Rings of Saturn*. I remember the situation well because I remember what I read. [...] and I started to read about Roger Casement. [...] And so it was that I learned, as I read Sebald's moving chapter in the bus shelter in Fiji, that the presiding judge who put on the black cap for Roger Casement and uttered those terrifying words that I can hardly bear to write: „You will be taken hence to a lawful prison and thence to a place of execution and will be there hanged by neck until you be dead...“ was my great, great uncle Sir Rufus Isaacs.³¹⁶

³¹⁶ Dean: W.G. Sebald. In: Tacita Dean, 2003, o.S.



Abb. 3.6: Tacita Dean: W.G. Sebald, 2003

Die Fotografie vereint somit die Künstlerin bei der Anfertigung einer Arbeit und den Autor auf dem Cover eines seiner Werke und dokumentiert darüber hinaus laut Dean den Augenblick, der den Auslöser für ihre Nachforschungen und somit das Werk „W.G. Sebald“ gegeben hat. Wie Sebald macht sich Dean selbst zum Thema ihres Textes, fixiert die Reise samt zahlreicher Exkurse, so dass eine Mischung aus dokumentarischen und autobiographischen Momenten entsteht, reflektiert über den Entstehungsprozess ihres Werkes und setzt sich durch die Fotografie auch der Betrachtung durch den Rezipienten aus.

Dean nimmt darüber hinaus explizit Bezug auf das fünfte von insgesamt zehn Kapiteln des Prosawerks (RS 125-163), in dem es um den irischen Nationalisten Roger Casement wie auch um seine Begegnung mit dem Schriftsteller Joseph Conrad geht. Dean sympathisiert mit dem irischen Freiheitskämpfer, für dessen Todesurteil ihr eigener Urgroßonkel Rufus Isaacs in seiner Funktion als Richter verantwortlich war. Diese familiäre Beziehung der Künstlerin zu der in „Die Ringe des Saturn“ beschriebenen Lebensgeschichte des Diplomaten und Widerstandskämpfers Roger Casements veranlasst sie zu autobiographischen und historischen Nachforschungen. Dean widmet sich genauer dem Stammbaum ihrer Familie, verfolgt die Lebenswege zurück, und neben Recherchen innerhalb der Familie sucht sie auch Archive, Bibliotheken und Museen auf, um mehr über die Verwicklungen ihrer eigenen Familie in diese geschichtlichen Ereignisse zu erfahren. Sie wählt folglich einen sehr persönlichen Zugang, ohne aber die historischen Zusammenhänge und gesellschaftlichen Umbrüche auszuklammern, so dass ausgehend von ihren Vorfahren ein Panorama des 20. Jahrhunderts entsteht. Die Verbindung, die Dean zwischen der weiteren Kulturgeschichte und der persönlichen Biografie herstellt, erhöht die Wahrnehmung der Ereignisse – ganz im Sinne Sebalds – als unendlich verwobene Stränge.

Dean beschreibt wie der Erzähler in „Die Ringe des Saturn“ den Ort und den Zeitpunkt ihrer Konfrontation mit der Lebensgeschichte Roger Casements, die einen Recherche- und

Schreibprozess auslöst. Bei Dean aufgrund der unerwarteten familiären Verstrickung, bei Sebald hingegen sieht sich der Erzähler aufgrund einer verpassten BBC-Sendung dazu veranlasst, mehr über Roger Casement und Joseph Conrad zu erfahren, sich anhand von Recherchen ihre Lebensgeschichten zu erschließen und erneut schriftlich und bildlich zu fixieren:

Am Abend des zweiten Tages nach meiner Ankunft in Southwold brachte die BBC im Anschluß an die Spätnachrichten eine Dokumentation über den mir bis dahin unbekannt gewesenen, im Jahr 1916 in einem Londoner Gefängnis wegen Hochverrats hingerichteten Roger Casement. [...] Da mir, bis auf [...] einige schattenhafte Bilder Conrads und Casements, alles entfallen war, was der Erzähler, wie ich annehmen mußte, in der Folge berichtet hatte über die Lebenswege der beiden Männer, habe ich seither versucht, die von mir damals in Southwold (unverantwortlicherweise, wie ich meine) verschlafene Geschichte aus den Quellen einigermaßen zu rekonstruieren. (RS 125-127)

Bildet das Schicksal Roger Casements, von dem Dean in „Die Ringe des Saturn“ erfährt, den Ausgangspunkt für ihre Recherchen und das Verfassen des Textes, finden sich noch weitere direkte Verbindungslinien zu dem Prosawerk: So wird in Form der Faltkarte das Motiv der Seide, das das gesamte Prosawerk durchzieht, direkt zu Beginn aufgegriffen und zwar wie bei Sebald in Verbindung mit Zerstörung und Tod, denn die Karte stammt aus einem verunglückten Kriegsflugzeug der Royal Air Force.³¹⁷ Lautet der Untertitel des Prosawerks „Eine englische Wallfahrt“ und endet auf dem „ein gutes Stück außerhalb von Ditchingham gelegenen Kirchhof“ (RS 308), berichtet Dean hingegen von Casements Lieblingsplatz, einer alten verfallenen Kirche in Drumnakill, von der „some historians believe it to be the site of the thirteenth station of the cross on an ancient pilgrim walk“.³¹⁸

Deans Urgroßonkel Rufus Isaacs war in seiner Funktion als Oberstaatsanwalt nicht nur in das Schicksal Casements verwickelt sondern auch in die Untersuchung zur Titanic-Katastrophe. Die Ereignisse wurden, wie Dean schildert, wiederum von Joseph Conrad, dessen Biografie neben Casements im V. Kapitel von „Die Ringe des Saturn“ im Fokus steht, kommentiert:

But such a commentator and seaman as Joseph Conrad could only look cynical upon such a misadventure, as he wrote in 1912 in his observation, *Some reflections, Seaman-like and otherwise, in the loss of the Titanic*: ...to the applause of two continents, you launch that mass with 2000 people on board at 21 knots across the sea – a perfect exhibition of the modern blind trust in mere material and appliances [...].³¹⁹

Nicht nur die Person Conrad wird hier aufgerufen sondern auch Sebalds wiederkehrende Fortschrittskritik, dass vermeintlich wissenschaftlich-technische Evolutionen sich allzu oft als nur scheinhafte Fortschrittlichkeit herausstellten oder gar in ihr Gegenteil umkehrten. „Mit der Technoevolution hat die Naturgeschichte die ihr eingeschriebene Verfallsgeschwindigkeit

³¹⁷ Vgl. bez. Sebald: „das purpurfarbene Fetzchen Seide aus der Urne des Patroklos“ (RS 39); „durch den Seidenanbau bewirkten Degeneration“ (RS 331); „Gebiet der Trauerseide“ (RS 350).

³¹⁸ Dean: W.G. Sebald. In: Tacita Dean, 2003, o.S.

³¹⁹ Dean: W.G. Sebald. In: Tacita Dean, 2003, o.S.

vervielfacht“ konstatierte Sebald bereits 1986 in seinem Aufsatz „Tiere, Menschen, Maschinen - Zu Kafkas Evolutionsgeschichte“.³²⁰ In „Die Ringe des Saturn“ zieht er diesbezüglich das Motiv der Seide und die damit im Zusammenhang stehende Industrie heran, die weltweit als eine der ersten gilt und dennoch bereits vom Größenwahn der Menschen zeuge und somit als eine Art Modellfall für die Ausbeutung der Natur angesehen werden könne.

Der Ort Goch bildet in diesem Geflecht einen Knotenpunkt, von dem aus verschiedene Zeiten, Biografien und Ereignisse auf visueller wie auch auf narrativer Ebene miteinander verknüpft werden und somit Sebalds wiederholter Darstellung einer Permeabilität des Zeit-Raum-Kontinuums entspricht.³²¹ Direkt zu Beginn des Textes ist die Rede von einer Landkarte, die das Grenzgebiet zwischen Frankreich, Holland und Deutschland abbildet. Die Reproduktion der Karte zeigt nur einen Ausschnitt, auf welchem dem Betrachter zuerst das etwas größer fett gedruckte Wort „LAND“ ins Auge fällt, ohne zu wissen ob es sich um HolLAND oder DeutschLAND handelt. Bei genauerer Betrachtung wird ersichtlich, dass die von oben rechts nach unten links verlaufene rote Grenzmarkierung den Kartenausschnitt zwischen Holland und Deutschland aufteilt und die Stadt Goch etwa mittig auf diesem Ausschnitt zu finden ist. Auf der Reproduktion ist somit der Ort Goch zu sehen, an dem Deans Vater als Soldat die auf der Abbildung reproduzierte Karte an sich genommen hat, sowie insgesamt das Grenzgebiet zwischen Holland und Deutschland, also der geographische Bereich, in dem Dean und ihre Begleiterin Rita Kersting sich auf ihrer Reise verfahren haben.

Somewhere near Nijmegen, we got lost trying to find the autobahn. We drove in the dusk around and around in those lands straddling the border: strange petrol stations, new woods, and neat housing. We did not know which country we were in. Rita told me that she came from a town also quite near the Dutch border that was so small I would not have heard of it. I do not know what it was about that landscape and that place and atmosphere of that moment that made me ask, quite suddenly, if she came from Goch?³²²

Das Zitat ruft nicht nur aufgrund der erneuten Nennung der Stadt die Erinnerungen von Joseph Dean auf, von denen der Text zu Beginn berichtete. Die Beschreibung der

³²⁰ Sebald, W.G.: Tiere, Menschen, Maschinen - Zu Kafkas Evolutionsgeschichte. In: Literatur und Kritik 205/206, 1986, S. 194-201, hier S. 200.

³²¹ Vgl. Johannsen: Kisten, Krypten, Labyrinth, 2008, S. 91-107, hier S. 95: „Das geheime Eigenleben der Dinge, in das der Beobachter niemals vollen Einblick erlangt, ist der Gegenwart enthoben. In den ausrangierten Gegenständen scheint vielmehr die Vergangenheit weiter fortzubestehen, ohne vom Verlauf der Zeit berührt worden zu sein.“ In diesem Zusammenhang kann auch auf eine weitere Arbeit Deans verwiesen werden, die Serie „c/o Jolyon“, 2012-2013. Die 100 Postkarten, die die Stadt Kassel vor dem Krieg zeigen, hat Dean per Hand mit Gouache Farbe partiell bemalt. Sie hat Straßenschilder, Werbetafeln, Fahrzeuge, Graffiti etc. ergänzt und damit Bezüge zur heutigen Zeit geschaffen. Dean, Tacita: c/o Jolyon, Köln 2013.

³²² Dean: W.G. Sebald. In: Tacita Dean, 2003, o.S.

Orientierungslosigkeit der Frauen und die betont widrigen Witterungsbedingungen³²³ stellen ebenfalls eine Art ‚Grenzerfahrungen‘ (natürlich ganz unterschiedlicher Art) dar, die Vater und Tochter in diesem Gebiet durchleben und verbinden somit beide Erzählstränge aus den Jahren 1944 und 2002 miteinander. Diese Zeiträume werden auch anhand der zwölf Fotografien der Stadt Goch kontrastierend gegenübergestellt und für den Leser zusätzlich visuell erfahrbar.



Abb. 3.7: Tacita Dean: W.G. Sebald, 2003

Befinden sich in der englischen Fassung sechs Abbildungen der Stadt im Jahr 1944, sind in der französischen Übersetzung sechs Abbildungen der Stadt von 2003 reproduziert. Die zeitliche Diskrepanz wird zusätzlich durch die Chromatik der Bilder unterstützt: Während die Aufnahmen von 1944 in schwarz-weiß abgebildet werden und ein völlig zerstörtes Goch zeigen, handelt es sich bei den – zum Zeitpunkt der Publikation – aktuellen Bildern um Farbfotografien, die die wiederaufgebaute Stadt zeigen. Diese Fotografien stammen laut Quellenangabe von Dr. Georg Kersting, dem Vater von Deans Reisebegleiterin.³²⁴ Fungieren bei Sebald der Gärtner William Hazel und Michael Hamburger als Zeugen des Zweiten Weltkrieges, die über Flugzeugabstürze (vgl. RS 54f.), die völlige Zerstörung deutscher

³²³ Angaben über Wetterbedingungen, wie sie in Deans Text vorkommen: „it was a clear February day“, „it had rained the night before and everything was vivid“, lassen sich in Sebalds Prosatexten zahlreiche nachweisen, wie auch Brian Dillon konstatiert: „It is as if his books were rather weather systems than agglomerations of words, such is their reliance on meteorological imagery.“ Siehe: Dillon, Brian: Airlocked. In: Bode/ Millar/ Ernst (Hg.): Waterlog, 2007, S. 17-24, hier S. 18.

³²⁴ Diesen ‚Vorher-Nachher Effekt‘ findet man auch auf einer Postkarte, die in Sebalds „Luftkrieg und Literatur“ abgedruckt ist. Diese zeigt im oberen Teil der Karte das zerstörte Frankfurt am Main, mit Blick auf den Römer 1947, das nur durch ein Spruchband: „Frankfurt – Gestern + Heute“, getrennt wird, von dem Blick zum Römer im Jahre 1997 (LL 15). Der Text zu der Abbildung lautet: „Der inzwischen bereits legendäre und, in einer Hinsicht, tatsächlich bewundernswerte deutsche Wiederaufbau, der, nach den von den Kriegsgegnern angerichteten Verwüstungen, einer in sukzessiven Phasen sich vollziehenden zweiten Liquidierung der eigenen Vorgeschichte gleichkam, unterband durch die geforderte Arbeitsleistung sowohl als durch die Schaffung einer neuen, gesichtslosen Wirklichkeit von vorneherein jeglicher Rückerinnerung, richtet die Bevölkerung ausnahmslos auf die Zukunft aus und verpflichtete sie zum Schweigen über das, was ihr widerfahren war.“ (LL 15f.)

Städte (vgl. RS 212f.) und das Schweigen nach dem Krieg (vgl. RS 53f.). berichten, wird die Position des Augenzeugens bei Dean von ihrem Vater Joseph Dean und Dr. Georg Kersting übernommen.

Die Stadt Goch bildet darüber hinaus den Ausgangspunkt, um – wie bereits mit der Gegenüberstellung der Fotografien der zerstörten und der wieder aufgebauten Stadt angeklungen ist – ein bei Sebald immer wiederkehrendes Thema aufzugreifen: die völlige Zerstörung deutscher Städte in den letzten Monaten des Zweiten Weltkriegs. So berichtet Dr. Georg Kersting, der im Dezember 1944 aus Goch evakuiert wurde und erst im September des folgenden Jahres in die zerstörte Stadt zurückkehrte, von seinen Erlebnissen.³²⁵ Neben den Augenzeugenberichten, den abgebildeten Fotografien der Stadt Goch, den drei Schwarz-Weiß-Standbildern aus dem Film „Krieg am Niederrhein“ erwähnt der Text im weiteren Verlauf auch einen von Sebald verfassten Artikel, der nach dessen Tod im „New Yorker“ veröffentlicht wurde. Dean gibt die darin von Sebald verhandelten Thesen und aufgeworfenen Fragen ohne eigene Wertung wieder: „about the very strange place that the bombing of German cities has in the collective memory of the people“.³²⁶ Im Werkkomplex der Künstlerin finden sich diverse Werke, die sich mit der Thematik von Zerstörung und Wiederaufbau und den Folgen und Überresten des Zweiten Weltkriegs auseinandersetzen: der Film „Sound Mirrors“ (1999), „Berlin Project“ (2002), eine Audioaufnahme für den Radiosender BBC, der Film „Palast“ (2004) oder die auf einem Flohmarkt in Berlin erstandene Sammlung alter Opernhefte, die Dean zu der Reihe „Die Regimentstochter“ (2005) zusammengefasst hat. Bis auf „Sound Mirrors“ sind diese Werke allesamt nach ihrem Umzug im Jahr 2000 nach Berlin entstanden. Der Einfluss der Stadt mit ihren geschichtlichen und architektonischen Spuren findet sich daher in allen Werken dieser künstlerischen Phase.³²⁷

³²⁵ „His most enduring memory was of walking in through the normal door of the church and looking up at the ceiling, and there being nothing there but sky.“ Siehe: Dean: W.G. Sebald. In: Tacita Dean, 2003, o.S. Diese Aussage ist mit Sebalds Beschreibung in „Luftkrieg und Literatur“ zu vergleichen: „seit ich einmal in München gewesen war, so eindeutig mit dem Wort Stadt verbunden wie Schutthalden, Brandmauern und Fensterlöcher, durch die man die leere Luft sehen konnte“ (LL 80).

³²⁶ Dean: W.G. Sebald. In: Tacita Dean, 2003, o.S. Dean zitiert hier aus: Sebald, W.G.: Reflections, A Natural History of Destruction. The New Yorker, 04.11.2002, S. 66. Sebalds „Luftkrieg und Literatur“ erschien erst 2003 in englischer Sprache unter dem Titel „On the Natural History of Destruction“ bei Hamish Hamilton, London.

³²⁷ Vgl. Dean, Tacita: Tacita Dean - Berlin Works. Austt.-Kat. London 2005. Dass sie diese unter dem Titel „Berlin Works“ (2005-2006) wiederum in der Tate St. Ives ausstellte, zeugt von ihrer deutsch-britischen Verortung.

Sebald setzt sich wiederholt mit dem Bombenkrieg auf Deutschland auseinander.³²⁸ Er stellt Fragen zur Traumatisierung der Deutschen, zur Art und Weise, wie „das individuelle, das kollektive und das kulturelle Gedächtnis mit Erfahrungen umgehen, die die Belastungsgrenze durchbrechen“ (LL 84f), und stellt fest, dass die Deutschen mit Kriegsende in eine kollektive Amnesie fielen, die sie davor bewahrte, sich die verheerende Zerstörung der deutschen Städte in ihrem ganzen Ausmaß bewusst zu machen. Das laut Sebald gestörte Verhältnis der Deutschen zu ihrer Vergangenheit finde sich auch in dem Wiederaufbau der Städte wieder, der keinerlei Raum ließ für Überreste einer vergangenen Zeit und somit eine Verdrängung begünstigte:

Als Besucher fällt mir auf, daß in Deutschland die Randzonen, die ja eine Ungleichzeitigkeit der Zeit garantieren würden, eliminiert worden sind. Es gibt keine Industriebrachen wie in England, nichts Darniederliegendes, keine Überreste von früher. [...] Die Vergangenheit wird dauernd eliminiert. Deutschland ist ja nach 1945 nicht nur einmal wiederaufgebaut worden, sondern wahrscheinlich fünf-, sechsmal.³²⁹

Dean bezieht sich in „W.G. Sebald“ folglich auf eine Thematik, die sich, wie Sven Meyer gezeigt hat, wie ein roter Faden durch Sebalds Œuvre zieht.³³⁰ Sebald greift in seinen Prosawerken wiederholt auf die gleichen Themen, Motive und Strukturen zurück, so dass ein inhärentes Netz aus Verweisen sowie der Eindruck einer zusammengehörigen Sammlung an Werken entsteht. Diese Tatsache veranlasste Irene Heidelberger-Leonard in ihrer Laudatio anlässlich der Verleihung des Heine-Preises im Jahr 2000 Sebalds Werke als „Trilogie der Leiden-schaften“ zu bezeichnen, deren Raster das Elementargedicht „Nach der Natur“ bilde.³³¹ Bei Dean kehren gewisse Themenkomplexe ebenfalls wiederholt zurück, sie hat ganze Serien zu Schiffunglücken und alten Bäumen kreiert, Installationen, die sich aus unterschiedlichen medialen Zugängen zur gleichen Thematik zusammensetzten, so dass zahlreiche Relationen zwischen einzelnen Werken oder Werkgruppen entstehen. Mark Godfrey hat diese Form der relationalen (An)Sammlung treffend beschrieben:

³²⁸ Den Aspekt behandelt Sebald in seinem Aufsatz „Zwischen Geschichte und Naturgeschichte“, der 1982 in der Zeitschrift „Orbis litterarum“ erschien und auf den seine 1997 gehaltenen Züricher Vorlesungen basieren, die dann 1999 in leicht veränderter Form als Buch unter dem Titel „Luftkrieg und Literatur“ veröffentlicht wurden. Siehe: Sebald, W.G.: Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. In: Orbis litterarum 37, Nr. 4, 1982, S. 345-366; Sebald: Luftkrieg und Literatur, 1999.

³²⁹ Löffler: Wildes Denken, 1997, S. 136.

³³⁰ Vgl. Meyer, Sven: Das Fähnlein auf der Brücke. In: Akzente 50, Hf. 1. München 2003, S. 51-55, hier S. 51f. Dean selbst hat mit ihrem Film „Palast“ (2004), über den Palast der Republik in Berlin, Bezug genommen auf die Diskussion um dessen Abriss, zwar aus rein ästhetischem Interesse, wie sie in ihrem Text zu dem Filmprojekt schreibt, doch am Ende konstatiert sie resigniert: „Die Revisionisten triumphieren. Bald wird die Museumsinsel in eine steinerne weiße Fälschung homogenisiert werden und nicht mehr mit tausenden untergehenden Sonnen glitzern.“ Siehe: Dean, Tacita: Palast. In: Tacita Dean, Bd. 2, 2011, S. 70.

³³¹ Heidelberger-Leonard, Irene: Melancholie als Widerstand. In: Kulturamt der Landeshauptstadt Düsseldorf (Hg.): Verleihung des Heine-Preises 2000 der Landeshauptstadt Düsseldorf an W.G. Sebald, Düsseldorf 2000, S. 5-16, hier S. 7f.

Certainly every new piece makes sense in its immediate context, but it also, more interestingly, forms links with much earlier ones, illuminating them as if from new angles and unlocking ideas or meanings for the first time. I'd like to say that Dean's oeuvre is structured like a spider's web, but that suggests something too orderly, too economic; it's more like Eva Hesse's Untitled rope piece (1970) – a web that's a tangle.³³²

Der Text „W.G. Sebald“ verweist mit der expliziten Nennung des Reisebeginns sogleich auf Deans Arbeit „20 02 2002“, die sie anlässlich dieses Palindrom-Datums für fünf verschiedene Tageszeitungen anfertigte.³³³ Den Anlass der Reise, die den Text strukturiert, benennt die Künstlerin konkret: eine Ausstellung in Düsseldorf „Tacita Dean, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen“ (2002), kuratiert von ihrer Reisebegleiterin Rita Kersting. Auch die bereits erwähnten Tonaufnahmen auf den Fidji Inseln, die Bestandteil des Projekts „Friday/Saturday“ (1999) sind, beschreibt sie im Text: „The sound, wild sound of a particular place with a longitude of 180°, was for a project situated in the much-unloved Millenium Dome in London.“³³⁴ Dean erwähnt aber nicht nur eigene Werke, sondern versucht auch die Provenienz des van Gogh Gemäldes „Intérieur du Café Carrel“ (1888) zu erforschen, das sich einst im Besitz ihrer Familie befand. Daraus entwickelt sich ein weiterer Seitenstrang des Textes, in dem sie Erinnerungen ihres Vaters an das Gemälde mit Nachforschungen im Internet kombiniert und dabei erneut auf die Stadt Goch stößt, aus der die Familie van Gogh ursprünglich stammte. Auch das Kröller-Müller Museum, das sie auf ihrer Reise besucht, um eine Ausstellung des Künstlers Dan Graham zu sehen, steht im Zusammenhang mit van Gogh, da es einen großen Bestand seiner Gemälde besitzt.³³⁵ Das Ende nimmt somit direkten Rekurs auf den Anfang des Textes, wo sie die Erlebnisse ihres Vaters in der kleinen Stadt nahe der holländischen Grenze beschreibt, sowie auf ihren Museumsbesuch in Otterlo.

So wie im Ort Goch einzelne Erzählstränge zusammenlaufen, kann dies bei Sebald anhand der ostenglischen Region East Anglia beobachtet werden, was sich in komprimierter Form am Ende von „Die Ringe des Saturn“ darstellen lässt. Ausgehend vom Zufallsprinzip des Kalendariums verknüpft der Erzähler den Tag, an dem er seine Aufzeichnungen abschließt, mit Ereignissen aus den letzten Jahrhunderten. Neben den Opfern von Kolonialisierung und Krieg fließen auch persönliche Schicksale ein: „Ja, und zuletzt, wie wir am Morgen früh noch

³³² Godfrey, Mark: Time Has Told Me - Tacita Dean's Recent Work, Frieze Nr. 88, 02/2005. www.frieze.com/isue/article/time/_has_told_me/ (15.04.2012).

³³³ Das Kunstprojekt „20 02 2002“ fand in Kooperation mit fünf Tageszeitungen statt: Süddeutsche Zeitung, The Guardian, The Guardian Europe, de Volkskrant, Der Standard, die jeweils auf der Titelseite bzw. in der SZ auf der Feuilleton Titelseite das Palindrom-Datum 20.02.2002 abdruckten.

³³⁴ Dean: W.G. Sebald. In: Tacita Dean, 2003, o.S.

³³⁵ Die Nennung des Künstlers Dan Graham sowie der Verweis auf die Ausstellung in Düsseldorf, für die Dean den Film „Section Cinema (Homage to Marcel Broodthaers)“ drehte, ruft zwei Künstler auf, deren Werk exemplarisch für die Auseinandersetzung mit den Wechselwirkungen von Verbalem und Visuellem, von Text und Bild und von Kunst und Literatur im Allgemeinen steht.

nicht wußten, ist Gründonnerstag, der 13. April 1995 auch der Tag, an dem Claras Vater, kurz nach seiner Einlieferung in das Krankenhaus Coburger Spital, aus dem Leben geholt wurde“ (RS 349f.). In dieser Aufzählung spiegelt sich Sebalds Verfahren, Disparates und gänzlich unverbunden erscheinende Namen und Ereignisse miteinander zu verbinden und dadurch einen sinnstiftenden Zusammenhalt zu initiieren.³³⁶ Dass die Zusammenstellung, wie auf den ersten Blick zu vermuten, jedoch nicht willkürlich ist und alle Fäden in East Anglia, dem Ort der Wallfahrt zusammenlaufen, darauf hat bereits Barbara Hui hingewiesen: „the Edict of Nantes links France to East Anglia via the flight of the Huguenots to Britain, where many settled in Norwich; the work of German/English composer Händel links England to Ireland; the Indian subcontinent is linked to Britain via the latter’s colonial exploits“.³³⁷

Nicht das Erkunden und Erschließen unbekannter Topografien steht im Mittelpunkt, sondern die Reisen dienen bei Sebald wie auch bei Dean als Ausgangspunkt um scheinbar disparate und diachrone Stränge persönlicher Erfahrungen und kulturellen Erbes zu verweben, so dass selbst weitauseinander liegende und gänzlich heterogene Diskurse und Erinnerungen, persönliche wie kulturhistorische, in einer sammelnden, additiven Erzählmethode zu einer Art Enzyklopädie in Text und Bild aneinandergereiht werden.

Dean hat sich, wie oben bereits ausgeführt, auch die rekursive Struktur des Prosawerkes „Die Ringe des Saturn“ angeeignet. Stellt das erste Kapitel eine Art Konzeption des Schreibvorhabens dar, indem Thomas Browne, der englische Arzt und Autor ausführlich präsentiert wird, über den der Erzähler nach seiner Entlassung aus dem Krankenhaus „Nachforschungen“ (RS 19) anstellt und sich somit, wie Claudia Albes konstatiert, in die „Genealogie literarischer Melancholiker“ einreihet,³³⁸ endet die eigentliche Reise bereits im IX. Kapitel, so dass das letzte Kapitel der Reflektion dient. Hier rekurriert der Erzähler erneut auf Thomas Bowne, dem auch die letzten Worte des Prosawerks zugeordnet werden.

Übernimmt in Sebalds Prosawerk Thomas Browne somit die Rolle eines Gewährsmanns, so spricht Dean diese Rolle in ihrem Künstlerbuch Sebald zu, wie sie in einem Interview selbst äußert: „It began with Sebald and it ended with Sebald“.³³⁹ Dementsprechend folgt auf den Titel „W.G. Sebald“ am Ende der englischen Originalversion wie auch in der französischen

³³⁶ „Langsam habe ich seither begreifen gelernt, wie über den Raum und die Zeiten hinweg alles miteinander verbunden ist [...] die Spaziergänge Walsers mit meinen eigenen Ausflügen, die Geburtsdaten mit denen des Todes, das Glück mit dem Unglück, die Geschichte der Natur mit der unserer Industrie, die der Heimat mit der des Exils.“ (LH 162f.)

³³⁷ Hui, Barbara: Mapping Historical Networks in *Die Ringe des Saturn*. In: Zisselsberger, Markus (Hg.): *Undiscover'd Country. W.G. Sebald and the Poetics of Travel*, Rochester, New York 2010. S. 277-298, hier S. 295.

³³⁸ Albes: *Die Erkundung der Leere*, 2002, S. 294.

³³⁹ Obrist: *Tacita Dean*, 2013, S. 75.

Übersetzung eine Fotografie Sebalds, die im Rahmen der Verleihung des Heinrich-Heine-Preises entstand, mit dem Sebald im Dezember 2000 ausgezeichnet wurde. Sieht man Sebald in der englischen Version an der Seite von Joachim Erwin, dem Oberbürgermeister der Stadt Düsseldorf, zeigt ihn die französische Übersetzung hingegen neben der Büste Heines. Richtet man den Blick auf die erste Fotografie, sieht man, dass Sebald und Erwin, dem festlichen Anlass entsprechend, Anzüge tragen, Erwin hat zudem seine Amtsinsignien, die Oberbürgermeisterkette, umgehängt, und im Hintergrund erkennt man die Holzvertäfelung des Senatsraums sowie ein frisch gestecktes Blumenbouquet. Nebeneinander stehend, halten sie gemeinsam einen Folioband in Händen und blicken in die zahlreichen Kameraobjektive. Dass es sich um mehr als einen Fotografen handelt, dem sich die beiden Männer präsentieren, wird anhand der unterschiedlichen Blickrichtungen deutlich. Während Sebald nach rechts schaut, blickt der Oberbürgermeister Erwin, der ihm die Auszeichnung verliehen hat, leicht nach links. Das anzunehmende Blitzgewitter der Fotoapparate macht die aufgeschlagenen Seiten mit der Laudatio unleserlich: „the flash having bleached out any details written inside it“.³⁴⁰



Abb. 3.8: Tacita Dean: W.G. Sebald, 2003

Dean übernimmt folglich nicht nur Sebalds komplexes Verfahren der Integration von Text und Bild, Intertextualität und Intermedialität, sondern fordert wie dieser eine aktive und reflektierte Haltung des Rezipienten. Die Abbildung einer ‚leeren Seite‘, einer Leerstelle, findet sich, wenn man der Lesart von Claudia Albes folgt, auch am Anfang von Sebalds Prosawerk „Die Ringe des Saturn“. Dort erblickt der Leser einen weiß-grauen rechteckigen, leicht nach hinten gekippten Bildausschnitt vor einem schwarzen Hintergrund. Laut Text handelt es sich dabei um den Ausblick des Erzählers aus dessen Krankenhauszimmer: „Tatsächlich war von meiner Bettstatt aus von der Welt nichts anderes mehr sichtbar als das

³⁴⁰ Dean: W.G. Sebald. In: Tacita Dean, 2003, o.S.

farblose Stück Himmel im Rahmen des Fensters“ (RS 12). Doch kann die Abbildung, wie Albes überzeugend dargestellt hat, auch als karierte Schreibunterlage verstanden werden, die der Erzähler im Folgenden mit der Verschriftung seiner Reise, also mit dem Werk „Die Ringe des Saturn“, füllt.³⁴¹ Diese Lesart folgt auch der Sichtweise Heike Gfrereis und Ellen Strittmatter, die die Ausstellung „Wandernde Schatten“ im Literaturmuseum der Moderne in Marbach am Neckar (2009-10) zum Nachlass Sebalds kuratierten: „Durch das Zurechtstutzen aller Wort- und Bildfelder, die er vorgefunden hat, bleibt ein Überschuss, mit dem die Sebald'schen Werke wie sein Nachlass den Lesern zufallen, die an den offenen, nicht gedeckten Stellen weiterschreiben und weiterdeuten können.“³⁴²

Sebald steht im Moment seiner Ehrung wie ein ‚aufgeschlagenes Buch‘ vor der Presse, doch lesen lässt sich in diesem nichts. Der Betrachter ist dazu aufgerufen, es durch das Lesen seiner Werke selbstständig zu füllen. Deans letzte Fotografie führt den Rezipienten folglich vom Ende ihres Werks zurück an den Anfang von Sebalds Prosawerk. Außerdem entspricht der feierliche Moment der Ehrung Deans eigener Intention, eine Hommage auf den Autor Sebald zu schaffen und darüber hinaus eine Form des aktualisierenden Gedenkens.³⁴³

Die zahlreichen konkreten Aneignungen und intermedialen Bezüge formaler wie inhaltlicher Art in Deans Werk, lassen sich, wie die Analyse gezeigt hat, konkret benennen und zeugen von einer intensiven Auseinandersetzung mit Sebalds Œuvre. Es handelt sich also keinesfalls um den Versuch, „Sebalds Erzählweise weiterzuentwickeln“, wie Bürger richtig feststellt, sondern Dean entwirft aus demselben Interesse für „verschüttete[...] Vergangenheiten“ ein Werk in Auseinandersetzung mit Literatur, das sich der Spurensicherung verschrieben hat.³⁴⁴ Die Verwendung von authentischem Material sowie deren kunstvolle Zusammensetzung in Sebalds Prosawerken ergeben eine hybride Mischung aus dokumentarischer Faktografie und poetischer Fiktion. Deans Verfahren versammelt ebenfalls unterschiedlichste Dokumente, wobei es sich allerdings stets um ausgewiesene handelt, die sie nicht minder kunstvoll aber in ihrem eigenen sprachlichen Stil verbindet. Wie Sebald so ist auch Dean eine Grenzgängerin, die sich lustvoll zwischen den Disziplinen bewegt, Grenzen bewusst transgrediert und somit schwer klassifizierbare Werke schafft, in die sie sich subjektiv als Person involviert.

³⁴¹ Albes: Die Erkundung der Leere, S. 2002, 297.

³⁴² Gfrereis/ Strittmatter: Wandernde Schatten, 2008, S. 8f.

³⁴³ Betrachtet man erneut die Fotografie in der französischen Fassung, dann erinnert die Büste Heinrich Heines an den im ersten Kapitel von „Die Ringe des Saturn“ abgebildeten Totenschädel Thomas Brownes (RS 21), der Sebald ebenfalls als literarischer Gewährsmann dient und somit verweist auch diese Fotografie zurück an den Anfang des Prosawerks.

³⁴⁴ Bürger: Schönheit als Provokation der ästhetischen Moderne, 2011, S. 22.

3.2 Christel Dillbohner und die Archäologie einer Landschaft³⁴⁵

In seinen tausend Honigwaben speichert der Raum verdichtet Zeit.
Dazu ist der Raum da. [...] Nur mit Hilfe des Raumes, nur innerhalb des Raumes
finden wir die schönen Fossilien der Dauer, konkretisiert durch lange Aufenthalte.³⁴⁶

Die Künstlerin Christel Dillbohner fertigte zwei Arbeiten zum literarischen Werk Sebalds an und steht daher im Fokus der nachfolgenden zwei Analysen. Dillbohner, 1956 in Köln geboren, studierte an der Kölner Werkschule Malerei bei Renate Lewandowsky und Karl Marx, die der neuen deutschen expressionistischen Bewegung angehörten. Dillbohners künstlerischen Anfänge folgten dieser malerischen Ausrichtung, doch entfernte sich ihre Formsprache, besonders seit der Auswanderung nach Kalifornien im Jahre 1987, von farbig expressiven zunehmend hin zu düsteren, geradezu meditativ wirkenden Arbeiten, die sich zumeist mit der vergehenden Zeit und der Erinnerung an diese auseinandersetzen. Darüber hinaus fanden die unterschiedlichsten Materialien Eingang in ihre Kunst. Sie kreiert Assemblagen, Skulpturen und Environments aus gefundenen Objekten und Materialien, darunter auch abgeseigte Teebeutel, Kokons von Seidenraupen oder Industriefarbfilter, die sie in verwitterten Holzkästen mit Wachs befestigt und arrangiert. Die erste so entstandene Serie von Assemblagen mit dem Titel „Zeitläufte“ enthielt neben Fundstücken, Filz und Bienenwachs auch Fotografien aus deutschen Zeitungen. Sie kann als Versuch gedeutet werden, die fliehende Zeit zu fixieren. Für ihre großen Installationen verwendet Dillbohner anfangs Sperrmüll, später zumeist Reste aus der Raumfahrtindustrie und anderen Hightech-Technologien rund um Silicon Valley – nicht ohne einen gewissen anklagenden Unterton angesichts der Unmassen an Müll und Schrott, den diese produzieren. Daneben stehen aber immer wieder einfache und natürliche Materialien wie Maulbeerbaumpapier, Bienenwachs und Lehm, die sie alchemistischen Prozessen unterzieht und mit vielfältigen Firnissen und Pigmenten bearbeitet. Ihre Kunst thematisiert, wie Rainer B. Schossig anlässlich einer Ausstellungseröffnung der Künstlerin treffend formuliert hat, „jene alchemistischen Prozesse des ‚solve et coagula‘, die den Formen und Verläufen des Zerfalls, der Auflösung, des Verdämmerns und des Vergehens der Zeit nachforscht.“³⁴⁷

³⁴⁵ Titel entlehnt bei: Matt, Beatrice von: Archäologie einer Landschaft. Erkundungen um W.G. Sebalds neues Buch. In: Loquai (Hg.): W.G. Sebald, 1997, S. 102-108.

³⁴⁶ Bachelard, Gaston: Poetik des Raums [1957], Frankfurt a.M. 1992, S. 35.

³⁴⁷ Schossig, Rainer B.: Zur Eröffnung der Ausstellung „Elemente der Zeit - Stille und bewegte Bilder“, BBK Köln mit Arbeiten von Christel Dillbohner und Inge Maria Kamps am 08.09.2004 im Stapelhaus Köln. Unter der alchemistischen Schlüsselformel *Solve et coagula* (lat.: löse und verbinde) versteht man den Prozess des Analysierens, Trennens oder Auflörens einer Eigenschaft und dem anschließenden Zusammenfügen zu einem besseren Ergebnis.

Dillbohners Ausstellungen, vornehmlich in den USA, aber auch in Deutschland und Japan, tragen Titel wie „Remnants of Time“ (1993), „Recollection“ (1995), „Sedimentations“ (2000), „Repository“ (2001), „Burn Marks and Incisions“ (2004) und verweisen damit bereits auf ihre eingehende künstlerische Beschäftigung mit Erinnerungsprozessen, Gedächtnislandschaften und Erinnerungsorten:³⁴⁸

I have been interested in the layers and sedimentations of history and the occurrences in the natural world for some time now. In my work, I plot the coordinates of events in space and time, thus making connections between the past and the present. I also study closely the traces that specific events leave behind – on the mind, soul and body.³⁴⁹

Viele ihrer Arbeiten sind das Ergebnis einer langwierigen Auseinandersetzung mit Themen, denen sie sich aus verschiedenen Perspektiven nähert, wobei auch immer die Lektüre literarischer und wissenschaftlicher Texte mit einfließen: „Reading had always been important to me.“³⁵⁰ Neben den Autoren Carl Gustav Jung und Claude Lévi-Strauss erwähnt sie „The Ascent of Man“ (1973) des Mathematikers und Biologen Jacob Bronowski wie auch Texte des Schriftstellers Bruce Chatwins, die von Interesse für sie sind und in Verbindung mit eigenen Beobachtungen ihre künstlerischen Arbeiten katalysieren.

Als Mitglied des *Institute of Cultural Inquiry (ICI)* in Los Angeles hat sie seit den 1990er Jahren an mehreren Projekten mitgearbeitet, wie „Bataille’s Eye & ICI Field Notes 4“ (1997) oder „Benjamin’s Blind Spot & The Manual of Lost Ideas“ (2001). Im Jahr 2007 erfolgte dann gemeinsam mit Kunsthistorikerin Lise Patt, die bereits erwähnte Publikation „Searching for Sebald. Photography after W.G. Sebald“. Im Laufe des vierjährigen Entstehungsprozesses des Sammelbandes, der wissenschaftliche Essays und Kunstprojekte kombiniert, begab sich die Künstlerin Dillbohner gemeinsam mit Lise Patt sowie einem weiteren Mitglied des *Institute for Cultural Inquiry*, der Filmemacherin Lorie J., auf die Spuren des Autors. Zu ihren

³⁴⁸ „Seit der antiken Mnemotechnik, jener Lehre, die das notorische unzuverlässige natürliche Gedächtnis mit einem zuverlässigen artifiziellen Gedächtnis implementierte, besteht eine unverbrüchliche Verbindung zwischen Gedächtnis und Raum. Der Kern der *ars memorativa* besteht aus ‚imagines‘, der Kodifizierung von Gedächtnisinhalten in prägnanten Bildformeln, und ‚loci‘, der Zuordnung dieser Bilder zu spezifischen Orten eines strukturierten Raumes.“ Siehe: Assmann: Erinnerungsräume, 1999, S. 158.

Die Begriffe „Erinnerungsräume bzw. -orte“ und „Gedächtnislandschaft“ werden seit den 1990er Jahren in den Geisteswissenschaften verwendet, siehe: Nora, Pierre (Hg.): *Les lieux de mémoire*, 7 Bde., Paris 1984-92; Friese, Heidrun: *Bilder der Geschichte*. In: Müller, Klaus E./ Rüsen, Jörn (Hg.): *Historische Sinnbildung. Problemstellung, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien*, Reinbek 1997, S. 328-352; Huber, Jörg: *Landschaft als Topographie der Erinnerung*. In: Reck, Hans Ullrich (Hg.): *Zwischen Erinnern und Vergessen. Transitorische Turbulenzen I*, Kunstforum International, Hf. 127, 1994, S. 224-235; Borsdorf, Ulrich/ Grüttner, Heinrich Theodor: *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*, Frankfurt a.M. 1999.

³⁴⁹ Anlässlich der Ausstellung „Nach der Natur“ in der Don Soker Contemporary Art Gallery in San Francisco, 13.05.2006. www.artfacts.net/en/institution/smart-curating-consulting-2257/news/christel-dillbohner-e-announcement-april-may-2006-don-soker-2673.html (15.11.2017).

³⁵⁰ Dillbohner, Christel: *Visual Eco-Criticism with Barry Underwood, Christine Lee and Katie Kurtz*, at Headlines Center for the Arts, Sausalito, CA, August 16.2009. Bei dem Text handelt es sich um eine unveröffentlichte Aufzeichnungen, die mir Frau Dillbohner freundlicherweise zugesendet hat.

Reisezielen gehörten neben *Somerleyton Hall* und dem *Sailors Reading Room* auch die Insel Orford Ness, die der Erzähler von „Die Ringe des Saturn“ auf seiner Wanderung durch East Anglia besucht. Ziel der Reise, die Dillbohner, Patt und Lorie J. im Herbst 2004 antraten, war es, die Ästhetik von Sebalds Fotografien zu ergründen: „It was their hope that this recuperative task would give ‚place‘ to Sebald’s enigmatic images, allowing them to give up their secrets“.³⁵¹ Die Aufzeichnungen und Erkenntnisse dieser ‚Feldforschung‘ finden sich in Form einer Text-Bild-Collage in der Publikation wieder.³⁵² Während der Forschungsreise fertigte Dillbohner auch ein persönliches Notizbuch an, das sie später in überarbeiteter Form und in Kombination mit Fotografien als „Field Notes from an Excursion to East Anglia“ herausbrachte.³⁵³ Neben der intensiven Auseinandersetzung mit dem Œuvre Sebalds dienten ihre diese Aufzeichnungen als Grundlage für ihre Arbeit am „Itinerary for a Walking Tour Through East Anglia“ (2004). Aufgrund der Bedeutung den diese Aufzeichnungen für die Genese des Kunstwerks haben, werden sie während der Untersuchung wiederholt berücksichtigt.

3.2.1 „Itinerary for a Walking Tour Through East Anglia“ (2004)

It is said that there is no return for anyone to a native land –
only field notes for its reinvention.³⁵⁴

Die langsam fortschreitenden Prosa-Expeditionen in Sebalds „Die Ringe des Saturn“ bilden den Ausgangspunkt für Dillbohners Werk „Itinerary for a Walking Tour Through East Anglia“,³⁵⁵ bei dem es sich um eine 24,13 x 182,88 cm große Arbeit auf Maulbeerbaumpapier handelt. Nach der Bearbeitung des Papiers überzog die Künstlerin dieses mit einer Schicht aus zuvor erhitztem, naturbelassenem Bienenwachs, das der gesamten Oberfläche einen goldgelben Ton verleiht. Die aufgetragene Wachsschicht bildet keine gleichmäßig geschlossene Oberfläche: vielmehr kann der Prozess, des in mehreren Schichten

³⁵¹ ICI Research Team: A Truth That Lies Elsewhere. In: Patt: Searching for Sebald, 2007, S. 492-509, hier S. 492.

³⁵² ICI Research Team: A Truth That Lies Elsewhere, 2007.

³⁵³ Dillbohner, Christel: Field Notes from an Excursion to East Anglia, Los Angeles 2005, einzusehen unter: www.dillbohner.de/frames.html (12.11.2017).

Bereits zuvor veröffentlichte Dillbohner kurze Texte zu ihren Reisen nach Australien und Sri Lanka („World Found“ 1998 sowie „Poya Days – a Sri Lankan Travelogue“ 2002), die sie als Teil ihrer visuellen Recherchen betrachtet: „The outcomes of my visual studies, which involve travel, are manifested in my paintings, collages, assemblages and sculptures. I present these in intimate and large-scale site-specific installations“.

Siehe: Process - a Talk by Christel Dillbohner, einzusehen unter: www.montereyart.org/press-releases/processes-a-talk-by-christel-dillbohner-2/ (13.05.2012).

³⁵⁴ About Sippwells and other Places. Christel Dillbohner at Suyama Space. Ausst.-Kat. Seattle 2000, o.S.

³⁵⁵ Im Folgenden abgekürzt und als „Itinerary“ bezeichnet.

aufgetragenen Wachses nachvollzogen werden, ähnlich wie der Pinselduktus auf einem Gemälde. Mit einer Kaltnadel ritzte Dillbohner anschließend Zeichen und Wörter in englischer und deutscher Sprache in die verfestigte Wachsschicht und hob einzelne Stellen mit verschiedenfarbigen, in Öl gelösten Pigmenten hervor.

Das Werk, das die Künstlerin selbst als „visualisierte Forschungsnotiz“ bezeichnet, die sie erst in ihrem Notizbuch und dann auf dem Maulbeerbaumpapier fixierte, verweist auf ihre intensive Auseinandersetzung mit Sebalds Werk und stellt den Versuch dar, die Reisebewegung des Erzählers durch East Anglia chronologisch zu ordnen und visuell zu veranschaulichen.³⁵⁶ Ganz der literarischen Vorlage folgend, befinden sich am oberen Bildrand die Kapitelangaben sowie der Versuch einer zeitlichen Einteilung.³⁵⁷ Unter diesen, das Werk strukturierenden Angaben, folgt dann eine lose Anordnung von Orten und Namen, die in den jeweiligen Kapiteln erwähnt werden sowie kurze Zitate bezüglich der Fortbewegungsweise des Erzählers „by train“, „by car“, „walking south 3 miles“, „walking east towards the Saints“ und des Zeitraums, in dem das nächste Ziel erreicht wird „4 hours to“. Diese kurzen Vermerke wie auch die Verwendung von Pfeilen, die den dynamischen Bildaufbau unterstützen, betonen den Fortgang der Reise, die den Erzähler durch East Anglia führt. Auf der rechten Bildhälfte treten zusätzlich Strichformationen auf: Diese lassen einerseits an das „verwahrloste Gehölz, in dem Krüppelkiefern, Birken und Ginsterstauden“ (RS 204) auf der Heide von Dunwich denken, andererseits erinnern die dicht nebeneinandergesetzten Striche an „Gras und wogendes Schilf“ (RS 42) oder an Buhnen, das heißt, an Reihen aus Holzpfeilen am Meer, die den Zweck haben, die Wellen zu brechen und uferparallele Strömungen vom Strand fernzuhalten, diese zu leiten und somit das Sandabtreiben vom Strand zu verhindern (vgl. RS 59). Darüber hinaus finden sich über die Bildfläche verstreut wiederholt kurze Zitate aus dem Prosatext: „purpurnen Fetzchen Seide“, „verschlafene Geschichte“, „Testbild“, „Silk“, „Am Tag nach meinem Besuch in Middleton“, die auf Themen und das Geschehen des Prosawerks verweisen.³⁵⁸

³⁵⁶ Maulbeerbaumpapier ist ein sehr strapazierfähiges Material, das durch das Auskochen der Rinde des Maulbeerbaums gewonnen wird. Dillbohner stanzte zur weiteren Verarbeitung Löcher in das Papier oder formte es über hölzerne Armaturen. Die Aussagen und Informationen sind der persönlichen Korrespondenz der Autorin mit Christel Dillbohner vom 16.09.2012 entnommen.

³⁵⁷ Dass diese Einteilung nicht immer eindeutig ist, wird anhand der Kapitel und Zeitangaben deutlich. Auf das V. Kapitel folgt die Angabe VII. + VI. Kapitel, das VIII. Kapitel ist gleich dreimal aufgeführt und das IX. Kapitel zweimal. Die Angaben bezüglich der Reisetage wird ebenfalls zunehmend unübersichtlicher, hinter dem vierten Tag befindet sich bereits ein Fragezeichen, der achte Tag ist durchgestrichen und durch die erneute Angabe des siebten Tages ersetzt, die dann wiederum durchgestrichen wurde.

³⁵⁸ Vgl. „Das purpurfarbene Fetzchen Seide aus der Urne des Patrokulus“ (RS 39); „Und als ich Stunden später im ersten Morgengrauen aus einem schweren Traum erwachte und das *Testbild* in dem stummen Kasten vor mir zittern sah“ (RS 126); „die von mir damals in Southwold (unverantwortlicherweise, wie ich meine) *verschlafene Geschichte* aus den Quellen einigermaßen zu rekonstruieren“ (RS 127); „Am Tag nach meinem Besuch in

Rechts von der Bildmitte, also zentral gesetzt, befindet sich das einzige längere Zitat, das den Anfang des achten Kapitels wiedergibt, ein Gespräch zwischen dem Erzähler und dem holländischen Zuckerrübenbauer Cornelis de Jong.

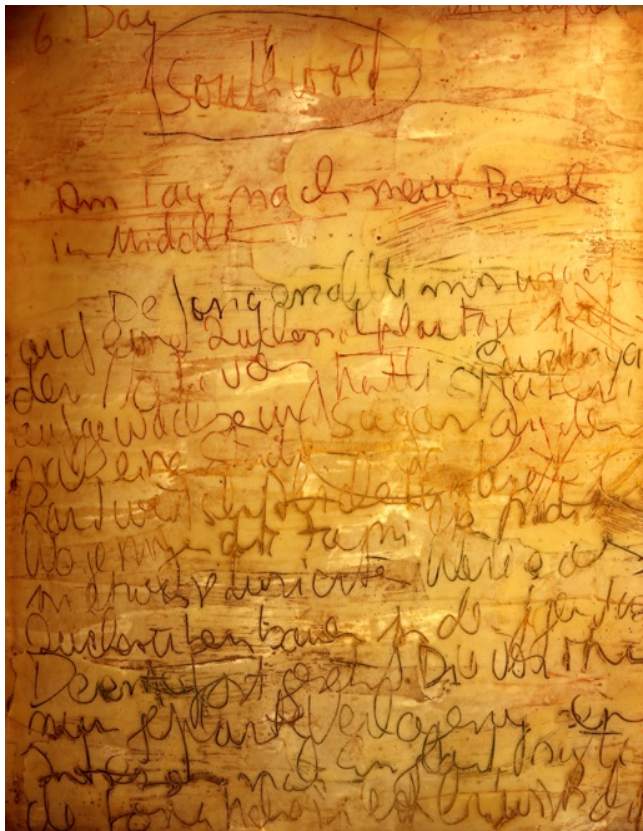


Abb. 3.9: Christel Dillbohner: Itinerary for a Walking Tour Through East Anglia, 2004, Detailsansicht

Unter den Zeit- und Kapitelangaben „6. Day“ und „VIII Chapter“ steht mittig der Ort der Begegnung: „Southwold“. Darauf folgt der Anfang des achten Kapitels: „Am Tag nach meinem Besuch in Middleton“ (RS 229) und nach einem Absatz Ausschnitte aus den nachstehenden Sätzen:

De Jong war, wie er mir erzählte, auf einer Zuckerrohrplantage in der Nähe von Surabaya aufgewachsen und hatte später, nach dem Studium an der Landwirtschaftsakademie Wageningen die Familientradition in etwas reduzierter Weise als Zuckerrübenbauer in der Gegend von Deventer fortgesetzt. Die von ihm nun geplante Verlagerung seiner Interessen nach England, sagte de Jong, habe in erster Linie wirtschaftliche Gründe. (RS 229)

Mittig in diesem bruchstückhaft zitierten Abschnitt steht das Wort „sugar“, das Dillbohner eingekreist hat, sie exponiert es somit sowohl durch die englische Übersetzung innerhalb der in deutscher Sprache übernommenen Satzfragmente wie auch durch die Markierung. Den von de Jong im Verlauf des Gesprächs aufgeworfenen Zusammenhang zwischen der bildenden Kunst, konkret dem Entstehen namhafter Museen, wie dem Mauritshuis oder der Tate Gallery

Middleton bin ich in der Bar des Crown Hotels in Southwold mit einem Holländer namens Cornelis de Jong ins Gespräch gekommen“ (RS 229). (Hervorhebungen durch C.K.)

und der Zuckerindustrie (RS 229), wird von Dillbohner nicht explizit aufgegriffen. Doch die partielle Übernahme des oben wiedergegebenen Ausschnitts verweist auf den weiteren Fortgang der Unterhaltung und den dabei kritisch ausgeführten Ansichten:

Es war Cornelis de Jong, der mich hinwies darauf, daß viele bedeutende Museen wie das Mauritshuis im Haag oder die Londoner Tate Gallery auf Stiftungen von Zuckerdynastien zurückgehen oder sonst irgendwie mit dem Zuckergeschäft verbunden sind. [...] Eines der probatesten Mittel zur Legitimierung solchen Geldes ist von jeher die Förderung der Kunst, der Ankauf und das Zuschaustellen von Kunstgegenständen und, wie heute zu beobachten ist, das immer weiter fortschreitende, beinahe schon lachhafte Höhertreiben der Preise auf den großen Auktionen, sagte de Jong. Die Hundertmillionengrenze für einen halben Quadratmeter bemalter Leinwand wird in wenigen Jahren überschritten sein. Manchmal, sagte de Jong, kommt es mir vor, als wären sämtliche Kunstwerke von einer Zuckerglasur überzogen oder überhaupt ganz aus Zucker. (RS 230f.)

Durch das einzige längere Zitat vermag sie den Blick des Betrachters zu retardieren, genau an der Stelle, wo es um die Rolle der Kunst und ihre Verstrickungen mit ökonomischen Interessen geht.³⁵⁹ Bereits zuvor erwähnt der Erzähler bei seinem Besuch des Mauritshuis dessen Entstehungsgeschichte: der Gouverneur Johann Maurits ließ das Museum errichten, als eine „seinem Wahlspruch ‚So weit das Erdenrund reicht‘ entsprechende, die Wunder der fernsten Weltgegenden widerspiegelnde Residenz“ (RS 103).

In ihren „Field Notes“ betont Dillbohner ebenfalls die Vernetzung von Kunst und Wirtschaft, wenn sie ihren Aufenthalt im Mauritshuis beschreibt: „It was very busy in the museum that morning because of an event organized by Siemens, one of the museum sponsors“.³⁶⁰

Das Kunstwerk, das direkt nach Fertigstellung in eine Privatsammlung in Los Angeles aufgenommen wurde und laut der Künstlerin nicht für das Buchprojekt vorgesehen war, wurde aber gerade durch die Reproduktion in der Publikation „Searching for Sebald“ einem an Sebald interessierten Publikum zugänglich.³⁶¹ Der Abdruck in dem Sammelband führt das Kunstwerk, das sich explizit auf einen literarischen Text bezieht und in Form von Zitaten auch Bestandteil der Arbeit ist, in das Innere eines Buches zurück. Die aufklappbare Reproduktion erstreckt sich über sechs Buchseiten.

³⁵⁹ In diesem Zusammenhang ist auch der in „Die Ringe des Saturn“ vorkommende Diskurs zur Seidenproduktion zu betrachten: „die Beziehung der Kunst, der Literatur zu dem historischen Leben [...] zu dem sie sich parasitär verhält und das sie doch auch in etwas Schönes verwandelt. Erkauft wurden [...] die seidenen Kunst-Gebilde mit teilweise rabiaten Eingriffen in das wirtschaftliche und soziale Leben“. Siehe: Schmitz-Emans, Monika: Poetiken der Verwandlung, Innsbruck, Wien, Bozen 2008, S. 241. In einem Interview erläutert Sebald die Struktur seines Prosawerks, das sich in immer weiteren konzentrischen Kreisen entwickelt, wobei die äußeren die inneren determinieren und die ökonomischen Bedingungen zählen selbstredend dazu. (UDE 259f.)

³⁶⁰ Dillbohner: Field Notes from an Excursion to East Anglia, 2005, S. 19.

³⁶¹ Dillbohner, Christel: Itinerary for a Walking Tour Through East Anglia. In: Patt: Searching for Sebald, 2007, S. 388-389.

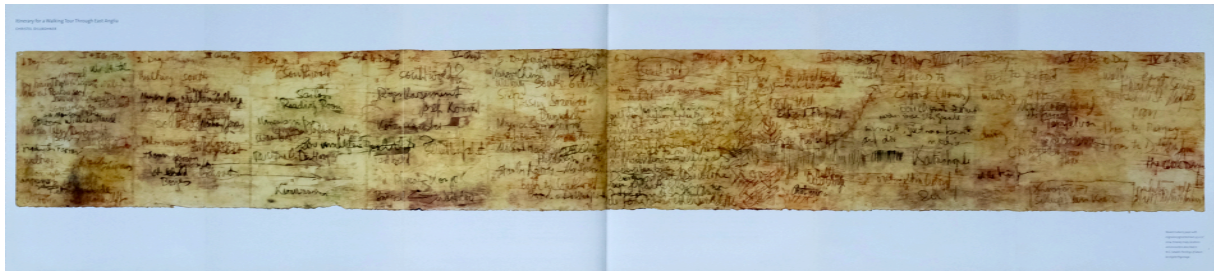


Abb. 3.10: Christel Dillbohner: Itinerary for a Walking Tour Through East Anglia, 2004, Reproduktion

Diese Beschreibung lässt bereits erahnen, dass es sich bei der vergleichenden Analyse um ein lohnenswertes Unternehmen handelt. Dabei liegt das Hauptaugenmerk auf der Genese ebenso wie auf der Herstellung und Materialität von Dillbohners Werk, das zahlreiche Anschlussmöglichkeiten im Rahmen der Erinnerungsforschung gibt. Dass der Bearbeitung und dem Material des „Itinerary“ eine sinnkonstruierende Kraft zukommt, gilt es außerdem im Folgenden nachzuweisen.

3.2.2 Nachgänger: Das Reisen in Fußspuren

Der Titel „Itinerary for a Walking Tour Through East Anglia“ von Dillbohners Arbeit verweist explizit auf die Region im Osten Englands, die der Erzähler des Prosawerks „Die Ringe des Saturn“ auf seiner ‚englischen Wallfahrt‘ durchwandert.³⁶²

Die Landschaft East Anglia, mit den Grafschaften Norfolk und Suffolk hält Sebald, der Mitte der 70er Jahre nach England emigrierte und ein altes Pfarrhaus in Poringland, wenige Meilen von Norwich entfernt, erwarb, das er bis zu seinem Tod 2001 bewohnte, mehrfach in seinen literarischen Darstellungen fest. In dem Gedicht „Norfolk“ beschreibt Sebald „eine luisianische Landschaft von unsichtbaren Windmühlen bevölkert“, die in der Folge in verschiedenen Varianten in allen seinen Werken auftaucht.³⁶³ Etwa zeitgleich veröffentlichte Sebald einen Artikel für den Reisetil der Zeitung „Die Zeit“ unter dem Titel: „Die hölzernen Engel von East Anglia: Eine individuelle Bummeltour durch Norfolk und Suffolk“, der im feuilletonistischen Stil Orte wie Woodbridge, Orford, Southwold sowie Personen, die mit dieser Gegend in unmittelbarer Verbindung stehen, wie Edward Fitzgerald und Omar

³⁶² Der Titel des Prosawerks „Die Ringe des Saturn“ wird in den deutschen Veröffentlichungen um den Untertitel „Eine englische Wallfahrt“ ergänzt. Die englischen Übersetzungen verzichteten darauf, lediglich die gebundene Ausgabe von New Directions sowie die Publikation durch The Harvill Press verwenden diesen.

³⁶³ Sebald, W.G.: Norfolk. In: ZET - Zeitschrift für Literatur und Graphik, Hf. 6, 07/1974, S. 13. Hier zitiert nach Catling, Jo: Gratwanderungen bis an den Rand der Natur. In: Görner, Rüdiger: The Anatomist of Melancholy, München 2003, S. 19-50, hier S. 32.

Khayyam erwähnt.³⁶⁴ Auch in seinen ab 1988 veröffentlichten literarischen Publikationen schildert er wiederholt die Geschichte und Landschaft seines neuen Lebensmittelpunktes: Im dritten Teil von „Nach der Natur“ beschreibt der Erzähler die „ostenglische Landschaft“ (NN 96) und Orte wie das „Grab des Raedwald von Sutton Hoo“ (NN 93), „Shingle Street“ und „Sizewell“ (NN 94). In „Schwindel. Gefühle“ berichtet der Erzähler im Gespräch mit Ernst Herbeck von der „ostenglische[n] Grafschaft“ mit ihren „weiten Weizenfeldern“ und den „Überschwemmungen, die dort immer vorkommen, so daß man, wie vormals die Ägypter, im Kahn auf den Feldern herumfahren kann“ (SG 56), und in „Die Ausgewanderten“ dient die Umgebung von Norwich als erzählerischer Hintergrund der ersten Geschichte um Dr. Henry Selwyn. Das Prosawerk „Die Ringe des Saturn“ mit dem Untertitel: „Eine englische Wallfahrt“ beschreibt die zyklische Reisebewegung des Erzählers durch die ostenglische Landschaft East Anglia. Von Norwich ausgehend, begibt sich der Erzähler mit dem Zug zu dem Landschloss von *Somerleyton Hal*, von da aus folgt eine sich über mehrere Tage erstreckende Wanderung, an deren Ende der Erzähler sich wieder auf dem Weg zurück nach Norwich befindet. Ausgehend von dieser, dem ganzen Werk seine Struktur verleihenden Wanderung durch East Anglia, dessen Geografie, historische Entwicklung und Bewohner beschrieben werden, werden zahlreiche Verknüpfungen mit entfernten Orten und Zeiten hergestellt, die wiederholt Anlass für Exkurse bieten, die über die zeitlichen und räumlichen Grenzen der eigentlichen Reise hinausweisen: So führt die Brücke über den Blythe den Erzähler bis zur Kaiserinwitwe Tz'u-hsi (RS 165-185), der Besuch bei Michael Hamburger in das Nachkriegs Berlin (RS 208-215), das Grab Edward FitzGerald bis zu dessen Wahlverwandten, dem persischen Dichter Omar Khayyām (RS 232-238), und beim Anblick der Insel Orford Ness wähnt sich der Erzähler „unter den Überresten unserer eigenen, in einer zukünftigen Katastrophe zugrundegegangenen Zivilisation“ (RS 282). Anhand von fremden Biografien sowie eigenen Erfahrungen des Erzählers werden vergangene Katastrophen rekonstruiert und kommende imaginiert. Die Wanderung gleicht daher zunehmend einer Inspektion, bei der die Räume und die in ihnen verborgenen Zeichen der Zeit erkundet werden. Es wird von den kleinen und großen Katastrophen berichtet, von Zerstörung und Verlust im Kontext von Kolonialismus, Imperialismus und Industrialisierung und der

³⁶⁴ Sebald, W.G.: Die hölzernen Engel von East Anglia: Eine individuelle Bummeltour durch Norfolk und Suffolk. In: Die Zeit, Reise, Nr. 31, 26.07.1974, S. 38. Der Text wurde in Kombination mit Fotografien von den Kathedralen in Ely und Norwich, einer Landkarte der beschriebenen Wanderung sowie Informationen zu den Fährverbindungen, Hotels, Mietwagen und Wechselkursen abgedruckt.

Bedeutung Suffolks als Knotenpunkt in einem dichten Netz interkontinentaler Beziehungen.³⁶⁵

Dillbohners erste Verbindung mit der Landschaft East Anglia reicht in den Sommer 1968 zurück. Als Zwölfjährige führte sie eine gemeinsame Reise mit ihrer Mutter und ihrem Bruder in diese Gegend. Die erste Begegnung mit dem literarischen Werk Sebalds im Jahr 2000 stellt für sie daher zugleich eine Wiederbegegnung mit der Landschaft und den Erinnerungen an Kindheitstage dar. Ausgehend von der Wiederbelebung dieser Erinnerungen waren es auch die Gemeinsamkeiten, die die Künstlerin mit Sebald teilt, die ihr Interesse weckte: beide verließen Deutschland, um in einem fremden Land und in einem fremden Sprachkreis zu leben, um sich dennoch ein Leben lang mit der Geschichte des Heimatlandes auseinanderzusetzen. Das Werk Sebalds wird daher über mehrere Jahre zum Gegenstand intensiver Auseinandersetzungen, aus der heraus eigene künstlerische Arbeiten entstehen sowie das mit dem *Institute of Cultural Inquiry* entwickelte Buchprojekt „Searching for Sebald“, für das sich Dillbohner erneut auf eine Reise in die ostenglische Grafschaft begeben hat. Auf dieser Forschungsreise wurden die im Prosawerk „Die Ringe des Saturn“ beschriebenen Orte aufgesucht. Auch für Sebald bildet die intensive Recherche, gepaart mit der physischen Präsenz an den Orten der zu beschreibenden Ereignisse, stets die Grundvoraussetzung für das Schreiben:

Das Herumgehen zu Fuß in der Landschaft ist eine Form der Aneignung der Vergangenheit, die es einem am ehesten ermöglicht, etwas zu sehen. [...] und für mich jedenfalls ist es unabdingbar, wenn ich etwas über den Ersten Weltkrieg schreiben möchte, dass ich mich ein oder zwei Monate lang in dem Territorium aufhalte, wo die Hindenburglinie verlaufen ist... Wenn man diese Linie entlanggeht, sieht man tatsächlich, wie weit die Vergangenheit in die Gegenwart hineinreicht. (UDE 262)

Ihre Reise hat Dillbohner in Form der „Field Notes from an Excursion to East Anglia“ aufgezeichnet. Dem Text, in den wiederholt Zitate aus Sebalds deutscher Fassung von „Die Ringe des Saturn“ einfließen, fügte sie eigene Schwarz-Weiß-Aufnahmen bei, die in Motiv und Chromatik Sebalds Abbildungsmaterial ähneln, aber nichts mit dessen komplexer Variationsbreite im Umgang mit Format und Layout gemein haben. In den „Field Notes“ beschreibt Dillbohner ihre Erlebnisse und Eindrücke der Reise vom 09. bis zum 18. Oktober 2004 in tagebuchartigen Einträgen. Dass die Aufzeichnungen aber nicht jeweils vom aktuellen Tag stammen, sondern nachträglich niedergeschrieben wurden, signalisiert bereits die Nennung des erst genannten Datums „28.Oktober“. Es handelt sich um eine Niederschrift

³⁶⁵ Barbara Hui hat die Ausmaße dieser Verknüpfungen im Rahmen ihres Projektes „LitMap“ umgesetzt, eine Geolokalisierung der im Buch genannten Orte, die sie mit Hilfe von Google Map auf einer interaktiven Karte graphisch darstellt. Siehe: www.barbarahui.net/litmap/ (17.12.2017) bzw. Hui: Mapping Historical Networks in *Die Ringe des Saturn*, 2010.

aus der Retrospektive, wie der Text sogleich bestätigt: „For the last two weeks, I have kept hold my impressions, trying to reconnect with the experiences before they got lost in the usual din“.³⁶⁶ Denn „das Vergessen macht die Speicherung von Vergangenen nötig und steht damit am Anfang aller Traditionsbildung; umgekehrt darf es nie vollständig vollzogen werden, um die Möglichkeit der Erinnerbarkeit aufrechtzuerhalten.“³⁶⁷ Erst das Aufschreiben der Reise ermöglicht durch die Wieder(her)holung von Erinnerungsbildern somit ein Überdauern in der Schrift. Neben der eigenen Erinnerungsleistung dienten Dillbohner die während der Reise angefertigten Aufzeichnungen in ihrem Notizbuch sowie Fotografien als Erinnerungsmedien, die sie wie Sebald als eine Art Kurzschrift oder „aide mémoire“ (UDE 168) nutzt: „Now, I am surrounded by maps, photos, postcards and my notes taken in the field“.³⁶⁸ Die zeitliche Abfolge der Niederschrift rekurriert wiederum auf den Anfang von „Die Ringe des Saturn“, wenn der Erzähler berichtet, dass er ein Jahr nach der Reise „in Gedanken zumindest“ mit der „Niederschrift der nachstehenden Seiten“ (RS 11f.) begann. Wenig später heißt es: „Heute, wo ich meine Notizen anfangs ins reine zu schreiben, mehr als ein Jahr nach der Entlassung aus dem Spital“ (RS 11f.) verdeutlicht, dass es sich um einen das Erlebte mehrfach wiederholenden Erinnerungsprozess handelt, der in mehreren Schichten verläuft. Der Text erscheint als palimpsestartiges Gebilde, als ein immer wieder neu- und umgeschriebener und damit als ein unendlich aufgeschobener Prozess, der sich als ein „weitläufiges, unordentliches, unzusammenhängendes Gewebe“ (RS 326) präsentiert.³⁶⁹ Dass es sich um einen prozessualen Entstehungsvorgang handelt betont auch Dillbohner: „I am able to sit down to write the *first draft* of my travel log to East Anglia“.³⁷⁰ Diese ersten einleitenden Worte schließen mit der Erinnerung an einen Traum, der die Aufzeichnung in einer subjektiven Welt des Halbbewussten erscheinen lässt, so dass die darauffolgende

³⁶⁶ Dillbohner: Field Notes from an Excursion to East Anglia, 2005, S. 1.

³⁶⁷ Pethes, Nicolas: Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin, Tübingen 1999, S. 23.

³⁶⁸ Dillbohner: Field Notes from an Excursion to East Anglia, 2005, S. 1.

Die Beschreibung erinnert an die Schreibszene in „Schwindel. Gefühle“: „Ich saß an einem Tisch nahe der offenen Terrassentür, hatte meine Papiere und Aufzeichnungen um mich her ausgebreitet und zog Verbindungslinien zwischen weit auseinanderliegenden Ereignissen, die mir der selben Ordnung anzugehören schienen.“ (SG 107)

³⁶⁹ Der Begriff Palimpsest entstammt der „Handschriftenkunde zur Bezeichnung der Wiederbeschreibung bzw. Überschreibung eines Pergaments, wobei mit Hilfe verschiedener technischer Verfahren ein vorangehender, urspr. Text weitgehend getilgt und nur noch in Fragmenten ‚zwischen‘ dem neuen Überschreibungstext sichtbar ist.“ Siehe: Winkgens, Meinhard: Palimpsest. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart, Weimar 2008, S. 554. Siehe auch: Genette, Gérard: Palimpsest. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a.M. 1993; Jeziorkowski, Klaus: Wiederholte Beschriftung. In: Jacob, Joachim/ Nicklas, Pascal (Hg.): Palimpseste. Zur Erinnerung an Norbert Altenhofer, Heidelberg 2004, S. 221-232; Krüger, Klaus: Das Bild als Palimpsest. In: Belting, Hans (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch, München 2007, S. 133-163.

³⁷⁰ Dillbohner: Field Notes from an Excursion to East Anglia, 2005, S. 1. (Hervorhebung durch C.K.)

Beschreibung der Reisebewegung nicht nur räumliche Distanzen zu überwinden vermag, sondern zugleich das Eintauchen in frühere Zeitschichten ermöglicht: „through towns and roundabouts, past fields and hedges – passing the familiar names of places I had been to 35 years ago“.³⁷¹

In Sebalds „Die Ringe des Saturn“ beginnen die Reiseschilderungen des Erzählers im zweiten Kapitel mit der Zugfahrt von Norwich zum Landschloss von *Somerleyton Hal*. In einem in Halbdunkel getauchten schwankenden Waggon, der bis an die Fensterscheiben mit Ruß und Öl verschmiert ist, begibt sich der Erzähler an „Hinterhöfen und Schrebergartenkolonien“ vorbei in das „sich ausdehnende Marschland hinaus“ in dem die „Überreste der ungezählten Windpumpen und Windmühlen“ an die „Windmühlenzeit“ erinnern (RS 41f.).³⁷²

In ihrem Buch „Wanderlust“ definiert Rebecca Solnit die ‚Wallfahrt‘, wie „Die Ringe des Saturn“ im Untertitel bezeichnet werden, als einen liminalen Zustand: „a state of being one’s past and future identities and thus outside the established order, in a state of possibility. Liminality comes from the Latin *limin*, a threshold, and a pilgrim has both symbolically and physically stepped over a line“.³⁷³ Durch das Reisen können folglich nicht nur räumliche Distanzen sondern auch zeitliche Grenzen überwunden werden.

Dillbohners Reiseaufzeichnungen enden mit der Besichtigung des Mauritshuis in Den Haag und der Betrachtung von Rembrandts „Die Anatomie des Dr. Tulp“ und führen somit wieder an den Anfang des Prosawerks. Die Erwähnung des „Panorama of Scheveningen“ (1818) von Hendrik Willem Mesdag, das die „Field Notes“ endgültig beschließt, betont mit seiner kreisförmigen, aber zentrumslosen Anordnung von Bildern erneut den zyklischen Verlauf und nimmt zugleich Bezug auf das in „Die Ringe des Saturn“ beschriebene Panorama des „französische[n] Marinemaler Louis Dumontin“ (RS 151) in dem man sich, wie der Erzähler berichtet, „sozusagen am imaginären Mittelpunkt der Ereignisse“ befindet (RS 151).³⁷⁴

Erst im Anschluss an die Reise und den Aufzeichnungen in Form der „Field Notes“, was deren ausführliche Schilderung hier begründet und zeigt, wie sich die Künstlerin in unterschiedlichen Formen und Gattungen mit dem Werk Sebalds beschäftigt, schuf Dillbohner das Werk „Itinerary“. Bereits die Genese des Kunstwerks verweist also auf die im

³⁷¹ Dillbohner: *Field Notes from an Excursion to East Anglia*, 2005, S. 1.

³⁷² Sebald nutzt die Beschreibung von Reisebewegungen wiederholt als Auslöser für Reisen in die Vergangenheit, wie auch am Beispiel von Joseph Conrad deutlich wird: „Als der Schlitten anruckte, begann für mich, begleitet von dem leisen gleichmäßigen Schellengeräusch, eine Winterreise zurück in die Kindheit.“ (RS 140)

³⁷³ Solnit, Rebecca: *Wanderlust. A History of Walking*, London 2002, S. 51.

³⁷⁴ Der französische Marinemaler, der das „Panorama de la Bataille de Waterloo“ anfertigte heißt Louis Dumoulin und nicht Louis Dumontin, wie es in „Die Ringe des Saturn“ heißt. Siehe: Comment, Bernhard: *Das Panorama. Die Geschichte einer vergessenen Kunst*, Berlin 2000.

Prosawerk beschriebene palimpsestische Struktur des Entstehungsprozesses von „Die Ringe des Saturn“.

Mit dem Werk „Itinerary“ visualisiert Dillbohner anhand kurzer Notationen, die sie in das mit einer Schicht aus Bienenwachs überzogene Maulbeerbaumpapier mit einer Kaltnadel einritz, punktuell die Reisebewegung des Erzählers – sie kartografiert dessen ‚englische Wallfahrt‘ auf künstlerische Weise. Die Übertragung von Schrift auf einen Bildträger betont die visuelle Dimension des geschriebenen Wortes und den ambivalenten Status von Schrift zwischen Medialität und Materialität. Auch Sebald unterläuft die Opposition von visuellen und verbalen Diskursen, indem er Reproduktionen handschriftlicher Quellen wie den Tagebuchseiten Roger Casements (RS 160f.) in seinem Prosawerk abbildet und somit die Grenzen von Verbalität und Visualität durchlässig macht.³⁷⁵

Der Einteilung des Buches in zehn Kapitel fügt Dillbohner zusätzlich eine Unterteilung in Reisetage hinzu und betont somit die zeitliche Abfolge der Reise, die dem Prosawerk als Strukturprinzip zugrunde liegt. Da die Wanderung erst im II. Kapitel einsetzt und bereits im IX. Kapitel endet, fasst Dillbohner das erste und zweite Kapitel unter „1. Day-Traveling“ zusammen: auf das zehnte Kapitel verweist sie dagegen nur kurz am unteren rechten Bildrand. Die so entstandene Kartografie zeigt, dass die Bewegung durch den Raum mit der Bewegung durch die Zeit korreliert. Die Reisebewegung fungiert wie bei Sebald als klassisches Motiv für die Verzeitlichung des Raumes. Der Ich-Erzähler unterteilt im Gehen die Umgebung in Raum- und Zeiteinheiten und sein Körper tritt im Prozess des Wanderns in Beziehung zur Landschaft, zu Fuß durchquert er diese und stellt die Relation der einzelnen Orte, deren Nähe und Entfernung sowie die zurückgelegte Wegstrecke dar. Dillbohner betont dies durch ihre Angaben bezüglich der zurückzulegenden Meilen und Zielangaben „walking 6 miles to Lovestoff“ oder „4 hours to Orford“. Sebalds Erzähler tritt nicht nur Schritt für Schritt in Berührung mit der Landschaft sondern auch in Kontakt mit ihren Bewohnern und deren Geschichten, die zumeist weit in die Vergangenheit reichen, und so werden die Lebenden wie auch die Toten zu seinen Weggefährten.

Dillbohners zusammengestellte Notationen geben eine Art Überblick und weisen darin eine Ähnlichkeit mit dem Inhaltsverzeichnis von „Die Ringe des Saturn“ auf, das dem Text mit seiner ebenfalls schlagwortartigen Zusammenstellung von Namen, Orten und Ereignissen

³⁷⁵ Vgl. Horstkotte: Nachbilder, 2009, S. 91. Im Prosawerk finden sich darüber hinaus reproduzierte handschriftliche Notizen auf einem Zeitungsartikel (RS 81), einer Landkarte (RS 277) und im Seidenbuch (RS 336f.) sowie fotografische Abbildungen von Schrift (RS 31, 35, 321, 329, 346).

unter der jeweiligen Kapitelangabe als eine Art Gerüst oder „Orientierungstafel“³⁷⁶ vorangestellt ist, wie die Aufzeichnungen des zweiten Kapitels „Der Dieseltreibwagen – Morton Petos Palast – Als Besucher in Somerleyton – Die deutschen Städte in Flammen – Der Niedergang von Lowestoft – Kannitverstan – Das Seebad von einst – Frederick Farrar und der kleine Hof Jakobs des Zweiten“ (RS 5) exemplarisch zeigen. Allerdings verbindet die Künstlerin die fragmentarischen Angaben durch Zeit- und Entfernungsangaben sowie durch die jeweilige Fortbewegungsweise, um die tatsächlich vollzogene Reisebewegung des Erzählers und die Vernetzung der Namen, Orte und Ereignisse zu betonen, was insgesamt zu einer Dynamisierung führt und den Kosmos des Prosawerks offenbart.

Mit der kursorischen Wiedergabe der Reise verweist Dillbohner auf ein früheres Stadium der schriftstellerischen Produktion, da die von ihr herausgearbeitete Reisebewegung dem Prosawerk „Die Ringe des Saturn“ als Konstruktionsprinzip zugrunde liegt. Dient die Reise dem gesamten Prosawerk als zugrunde liegende Struktur, so finden sich innerhalb des Textes noch weitere Ordnungsfiguren und Muster: Angefangen bei dem schwarzen Netz, mit dem das Fenster des Krankenzimmers, in dem sich der Erzähler zu Beginn des Prosawerks aufhält, verhängen ist, (RS 12) und das ihm die Welt wie eine Karte mit eingezeichnetem Koordinatensystem erscheinen lässt, wie sie im VIII. Kapitel des Prosawerks dann in Form der Landkarte von Orford und Umgebung abgebildet ist (RS 277).³⁷⁷ Der englische Arzt und Schriftsteller Thomas Browne, über den der Erzähler im ersten Kapitel Nachforschungen anstellt, entdeckt „überall an der lebendigen und toten Materie“ ein strukturierendes Grundmuster, das sogenannte Quincunx-Muster, „das gebildet wird von den Eckpunkten eines regelmäßigen Vierecks und dem Punkt, an dem dessen Diagonalen sich überschneiden“ (RS 31).³⁷⁸ Browne, der auf der Suche nach solcherlei Ordnungsfiguren durch das Chaos einer sich im Zustand der Zersetzung befindenden Welt streift und dessen forschender Blick „1632, während des Aufenthalts in Holland [...] mehr als jemals zuvor vertieft war in die Geheimnisse des menschlichen Körpers“, war, so mutmaßt der Erzähler, bei der von Rembrandt ins Bild gebannten öffentlichen Prosektur im Amsterdamer Waagebouw

³⁷⁶ Covindassamy, Mandana/ Djament-Tran, Géraldine: Der Literatur in die Karten schauen. Überlegungen zu Kartographie und Literatur am Beispiel von W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*. In: Picker, Marion/ Maleval, Véronique/ Gabaude, Florent (Hg.): Die Zukunft der Kartographie: Neue und nicht so neue epistemologische Krisen, Bielefeld 2013, S. 93-106, hier S. 95.

³⁷⁷ Für Abbildungen mit Rastern, Netzen, Gittern, etc. finden sich in „Die Ringe des Saturn“ noch weitere Beispiele: RS 50, 218, 274.

³⁷⁸ Thomas Browne (1605-1682) hat in seinem philosophischen Diskurs „Garden of Cyrus“ aus dem Jahr 1658 die Form des Quincunx ergründet. Eine zentrums- und hierarchielose Figur, bei der jeder beliebige Punkt mit jedem anderen verbunden ist, folglich eine rhizomatische Struktur, wie sie auch von Gilles Deleuze und Félix Guattari für die Grundlage ihres philosophischen Konzepts herangezogen wurde. Siehe: Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix: *Rhizom*, Berlin 1977 sowie Lethen, Helmut: Sebalds Raster. Überlegungen zur ontologischen Unruhe in Sebalds *Die Ringe des Saturn*. In: Niehaus/ Öhlschlager: W.G. Sebald, 2006, S. 13-30.

anwesend. Das Gemälde „Die Anatomie des Dr. Nikolaas Tulp“, dessen Abbildung sich in „Die Ringe des Saturn“ über zwei Buchseiten erstreckt (RS 24f.), zeigt acht Mitglieder der Chirurrgengilde, wie sie um den bleichen Leichnam des „wenige Stunden zuvor wegen Diebstahls gehenkten Stadtgauners Adriaan Adrianszoon alias Aris Kindt“ (RS 22) stehen und seiner Sektion beiwohnen. Der Vorgang der Leichenöffnung, bei dem der Schutzmantel des menschlichen Körpers, die Haut, durchtrennt wird, stellt ebenfalls eine Form der Zergliederung dar, die den Blick auf die Anatomie des Menschen ermöglicht, das heißt auf dessen zugrunde liegende Struktur, den Knochenbau, den Muskel- und Nervensträngen und Organen. Das Verfahren der Zergliederung, das Sebald im ersten Kapitel, das als eine Art Prolegomenon fungiert³⁷⁹, anhand von Rembrandts Gemälde expliziert, dient folglich als Bild für das Vorgehen des Prosawerks im Mikrokosmos, das anschließend in den Makrokosmos der Landschaft East Anglia (und von da ausgehend auf die ganze Welt) ausgeweitet wird. Der sezierende Blick reicht tief in das Gewebe des Körpers wie auch der Landschaft und hat das Auf- und Entdecken, das Sichtbarmachen von Geschichte und Geschichten zum Ziel. Der Körper³⁸⁰ wie auch die Landschaft³⁸¹ können als Orte der Markierung betrachtet werden, denn einen:

[...] nackten Körper hat es insofern nie gegeben. Immer diente er als Gedächtnisfolie für prähistorische, geschichtliche und biographische Einschreibungen. Auch die menschliche Kultur hat von Anfang an als kodierende Schrift, als universelle Tätowierung funktioniert, die nach Maßgabe großer Ordnungen Narben der Erinnerung zeichnete.³⁸²

Die „Schmerzensspuren“, die sich „in unzähligen feinen Linien durch die Geschichte ziehen“ (A 24) und die sich unwiderruflich in der Landschaft, die immer einen geschichtlich gezeichneten Raum darstellt, einschreiben, diesen „bis weit in die Vergangenheit zurückliegenden Spuren der Zerstörung“ (RS 11), folgt der Erzähler von Sebalds Prosawerk

³⁷⁹ Hier sei auf die bereits mehrfach angeführte Anleihe bei Michel Foucault hingewiesen, der seinem Werk „Die Ordnung der Dinge“ ebenfalls eine Bildanalyse von Velázquez „Las Meninas“ (1656) vorausschickt. Siehe: Foucault, Michel: Die Hoffräulein. In: Ders.: Die Ordnung der Dinge [1966], Frankfurt a.M. 1971, S. 31-45.

³⁸⁰ Der ‚Körper‘ wird hier betrachtet als Medium der Erinnerung, der Einschreibung, Speicherung und Transformation kultureller Zeichen und der schriftlichen Fixierung und Archivierung von Körper-Wissen. Siehe: Gerchow, Jan (Hg.): Ebenbilder. Kopien von Körpern. Modelle des Menschen. Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 2002; Benthien, Claudia: Haut. Literaturgeschichte-Körperbilder-Grenzdiskurse, Reinbek bei Hamburg 1999; Kamper, Dietmar/ Wolf, Christoph (Hg.): Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte, Berlin 1989.

³⁸¹ Das Konzept einer Gedächtnislandschaft findet, wie bereits erwähnt, seinen Ausgangspunkt in den „lieux de mémoire“ des Historikers Pierre Nora, wobei Nora besonders nationale Erinnerungsorte in Frankreich berücksichtigte. Siehe: Nora (Hg.): Les lieux de mémoire, 1984-92 sowie Schama, Simon: Landscape and Memory, New York, 1995.

³⁸² Kamper, Dietmar: Körper. In: Wulf, Christoph (Hg.): Vom Menschen: Handbuch Historischer Anthropologie, Weinheim, Basel 1997, S. 407-416, hier S. 414.

ebenso wie der Narbenschrift, die den menschlichen Körper als Gegenstand und Gedächtnis von historischer Gewalt kennzeichnet.³⁸³

Dillbohner übernimmt das Verfahren der Zergliederung, indem sie das Prosawerk zum Gegenstand ihrer ‚Sektion‘ macht, um dessen grundlegenden Elemente und Strukturen zum Vorschein zu bringen.³⁸⁴ Indem sie diese auf den BildKÖRPER überträgt und als eine Art TextLANDSCHAFT erscheinen lässt, setzt sie die von Sebald behandelten Gedächtnis- und Erinnerungsdiskurse visuell um. Das Einritzen von Wörtern in das mit Wachs überzogene Maulbeerbaumpapier, das aufgrund der hohen optischen und haptischen Ähnlichkeit Assoziationen mit der menschlichen Haut hervorruft (selbst der tote Körper auf Rembrandts Gemälde wird wiederholt als „wächsern“ beschrieben), in das man ebenfalls in Prozeduren des Einritzens Spuren hinterlassen kann. Diese Einschreibungen, die sich zudem mehrfach überlagern und den Körper wie auch die Landschaft als vollgeschriebene Palimpseste erscheinen lassen, bezeugen in Sebalds Prosawerk zumeist eine weitzurückreichende Katastrophengeschichte: „Damals war der Kongo nur ein weißer Fleck auf der Afrikakarte gewesen, über die er, die farbigen Namen leise vor sich hin murmelnd, gebeugt saß oft stundenlang. [...] *The white patch had become a place of darkness*“ (RS 143). Den Verlust der *terrae incognitae* spiegelt Dillbohners Vorgehen geradezu performativ wider, da das Einritzen der Schrift auf die Oberfläche des Bildträgers dessen Verletzung impliziert.

Die Verknüpfung von Landschaft, Körper und Erinnerung kulminiert besonders evident in der Figur William Hazels, dem Gärtner von *Somerleyton Hal*. Durch die wiederholte Betrachtung einer Reliefkarte lernt er die Geografie Deutschlands und verfolgt anhand dieser das Zeitgeschehen des Zweiten Weltkriegs: „Das ganze Land habe ich auf diese Art auswendig gelernt, ja man könnte sagen, es hat sich mir eingebrannt“ (RS 53). Nietzsche erklärte den empfindlichen und verletzlichen Körper zur Schreibfläche, auf der physische wie auch psychische Erfahrungen Spuren hinterlassen: „Man brennt sich etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt: nur was nicht aufhört weh zu thun, bleibt im Gedächtnis.“³⁸⁵ Den

³⁸³ „Es ging niemals ohne Blut, Martern, Opfer ab, wenn der Mensch es nöthig hielt, sich ein Gedächtnis zu machen [...]“. Siehe: Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral*, Bd. 5. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Colli, Giorgio/ Montinari, Mazzino, München, Berlin, New York 1988, S. 245-412, hier S. 295. Siehe auch: Borgards, Roland (Hg.): *Schmerz und Erinnerung*, München 2005.

³⁸⁴ Die Arbeit des Künstlers Patrick Raynaud „Rembrandt’s postcards: la leçon de l’anatomie“ (1991, 300 x 450 cm), greift die im Gemälde Rembrandts vollzogene ‚Zergliederung‘ des Leichnams auf, indem er eine Reproduktion des Gemäldes in 195 postkartengroße Einzelteile zerlegt, die er dann in Wandständer legt um somit das Bild wieder zusammensetzten, wobei allerdings Lücken und Zwischenräume vorhanden bleiben. Siehe diesbezüglich die Ausführungen von Stremmel, Kerstin: *Geflügelte Bilder. Neue fotografische Repräsentationen von Klassikern der bildenden Kunst*, Holzminden 2000, S. 70-72.

³⁸⁵ Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral*, 1988, S. 295.

körperlichen Schmerz erklärte Nietzsche daher zum „mächtigste[n] Hilfsmittel der Mnemonik“³⁸⁶ und involvierte den Körper in den Vorgang von Erinnern und Vergessen.

Betrachtet man erneut Dillbohners Arbeit, das Maulbeerbaumpapier, das sie mit heißem Bienenwachs überzieht und das als eine schützende Schicht³⁸⁷ verstanden werden kann, die aufgrund ihrer haptischen und optischen Qualität Vergleiche mit der menschlichen Epidermis evoziert, dann kann man den anschließenden Prozess des Einritzens mit einer Kaltnadel auf der erkalteten und wieder fest gewordenen Wachsschicht in Analogie zu Nietzsches Diktum betrachten. Die Einschnitte in die leicht erhabene Oberfläche können dementsprechend als Verletzungen betrachtet werden, durch welche die Schrift aber erst hervortreten kann: das Wachs erlangt erst durch seine Abwesenheit Bedeutung.³⁸⁸ Die Verwendung von Bienenwachs, das in den unterschiedlichsten Kulturräumen schon seit frühesten Zeiten an als Bildmedium aufgrund seiner Eigenschaften – formbar, polyvalent, metamorphos, reproduzierbar – geschätzt wird, verleiht der Arbeit durch Optik und Haptik des organischen Materials eine große physische Präsenz.³⁸⁹ Da Wachs mit dem Leben wie im pygmalischen Mythos als auch mit dem Tod, hier sei an Votivtafeln, Totenmasken und Reliquien erinnert, assoziiert wird, gilt es als doppelt kodiertes Medium.³⁹⁰ Durch die Wahl von Wachs als Stoff der künstlerischen Produktion ruft Dillbohners Werk somit die Rezeptionstradition des Materials auf und tritt zugleich in wissenschaftliche und künstlerische Diskurse ein, die sich mit dem Material im Zustand der Transformierbarkeit auseinandersetzen, worauf am Ende der Analyse erneut zurückzukommen ist.

Die durch das Einritzen auf der Wachsschicht entstandenen kurzen Notationen referieren auf einen bestehenden literarischen Text, kartografieren diesen und verwandeln den Bildkörper in einen ‚Zeichenträger‘, der, wie der menschliche Körper, als Speichermedium fungiert. Die

³⁸⁶ Nietzsche: Zur Genealogie der Moral, 1988, S. 295.

³⁸⁷ Dieses Vorgehen ruft auch die traditionelle Funktion von Bienenwachs als Firnis hervor, dessen „schützende und konservierende Wirkung“ bereits seit dem Altertum bekannt ist. Siehe: Nicolaus, Knut: Handbuch der Gemäldekunde, Köln 2003, S. 310.

³⁸⁸ Ullrich, Jessica: Wächserne Körper. Zeitgenössische Wachsplastik im kulturhistorischen Kontext, Berlin 2003, S. 83.

³⁸⁹ Vgl. Büll, Reinhard: Das große Buch vom Wachs. Geschichte, Kultur, Technik, 2 Bde., München 1977.

³⁹⁰ Vgl. Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: Hybride Körper. In: Gerchow (Hg.): Ebenbilder, 2002, S. 131-138, hier S. 132f.

Verwendung von Wachs, genauer gesagt die Spuren im Wachs in Form von Schrift, stellen die Arbeit in den Kontext der *Memoria*-Tradition.³⁹¹

Im anonymen „Rhetorica ad Herennium“ wird das Gedächtnis als „inneres Schreiben“ bezeichnet: So wie Wissen in Form von Schrift bewahrt und wieder abgerufen werden kann, kann der geübte Rhetoriker sein Wissen an imaginären Orten ablegen und wieder abrufen. Diesen Prozess der Mnemonik schildert auch Cicero in „De Oratore“: „Ich habe nämlich Männer von überragendem Format und von beinahe übermenschlicher Gedächtniskraft erlebt [...], sie sagten [...], daß sie etwas, das sie sich merken wollten, mit Bildern auf bestimmten Plätzen gerade wie mit Buchstaben auf Wachs notierten“.³⁹² Die *loci* werden folglich mit den Wachstäfelchen assoziiert, die Bilder mit den Buchstaben, die Platzierung der Bilder mit der Schrift und das Repetieren mit dem Prozess des Lesens verglichen. Die Wachstafelmetapher betont somit „den Prozess von Merken und Erinnern, zunächst im Sinne des Einprägens von Bildern (so bei Platon und Aristoteles), später vor allem im Sinne des Einritzens von Schriftzeichen (zuerst beim Auctor ad Herennium und bei Cicero)“.³⁹³ Das Denkmodell der Wachstafel hat seinen *locus classicus* in Platons Dialog „Theaitetos“:

So setze mir nun, damit wir doch ein Wort haben in unseren Seelen einen wächsernen Guß, welcher Abdrücke aufnehmen kann, bei dem einen größer, bei dem andern kleiner, bei dem einen von reinerem Wachs, bei dem anderen von schmutzigerem, auch härter bei einigen und bei andern feuchter, bei einigen auch gerade wie es sein muß. [...] Dieser, wollen wir sagen, sei ein Geschenk von der Mutter der Musen, Mnemosyne, und wessen wir uns erinnern wollen von dem Gesehenen oder Gehörten oder auch selbst Gedachten, das drücken wir in diesen Guß ab.³⁹⁴

Harald Weinrich zählt die Wachstafel- neben der Magazinmetapher zu der zweiten großen Gruppe der Gedächtnismetaphern.³⁹⁵ Beide implizieren aufgrund der schriftlichen Komponente eine Externalisierung des Gedächtnisses. Jedoch bezieht sich die Magazinmetapher auf ein artifizielles, die Wachstafelmetapher dagegen auf ein natürliches Gedächtnis und räumt somit den Prozess des Vergessens ein. Dass die „Dauerpräsenz des Niedergeschriebenen eklatant der Struktur der *Erinnerung*“ widerspricht, die „stets diskontinuierlich ist und Intervalle der Nichtpräsenz notwendig mit einschließt“,³⁹⁶ setzt Dillbohner mit ihrer Arbeit auf visuelle Weise um, indem sie Wörter und Satzteile zitiert,

³⁹¹ Das lat. Wort *Memoria* steht für das menschliche Erinnerungsvermögen sowie für die Mittel, die erfunden wurden, um Wissen außerhalb des Gedächtnisses festzuhalten. Siehe: Draaisma, Douwe: Die Metaphernmaschine: Eine Geschichte des Gedächtnisses, Darmstadt 1999, S. 33.

³⁹² Cicero, Marcus Tullius: De Oratore/ Über den Redner, übersetzt, kommentiert und hrsg. von Merklin, Harald, Stuttgart 1976, S. 437.

³⁹³ Butzer, Günter: Gedächtnismetaphorik. In: Erll/ Nünning (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaften, 2005, S. 11-29, hier S. 12.

³⁹⁴ Platon: Theaitetos, 191c, d. In: Platon - Werke in acht Bänden, Bd. 6, hrsg. von Eigler, Gunther, Darmstadt 1970, S. 1-210, hier S. 155.

³⁹⁵ Vgl. Weinrich, Harald: Sprache in Texten, Stuttgart 1979, S. 291.

³⁹⁶ Assmann: Erinnerungsräume, 1999, S. 153f.

einzelne Wortketten teils einkreist, unterstreicht oder farblich hervorhebt, während anderes überschrieben und somit vergessen wird. Erinnerung stellt sich als ein dynamischer Prozess der Fixierung dar, der sowohl Auslöschung und Konservierung, Tilgung und Spur, Einst und Jetzt, Erinnerung und Gegenwart, Aneignung und Verlust vereint. Diesen Aspekt verdeutlicht Dillbohner mit der Wahl des Materials, dem seine potenzielle Instabilität und Vergänglichkeit immanent ist, sowie durch die fragmentarische Wiedergabe von Erinnerungsbruchstücken des vorangegangenen Lektüreprozesses.

Die Schreibanstrengung, die das Einritzen der Wörter in der Wachsschicht bedeutet und die daher auf einen langsamen und bedächtigen Prozess schließen lässt, verweist zugleich auf früher verwendete Worte, die mit „Schreiben“ übersetzt werden: „Einritzen, einkerben, einstechen“: das ist der ursprüngliche Bedeutungsradius sowohl des lateinischen Verbs *scribere* als auch des griechischen *graphein* oder des hebräischen *katab*. Darin drückt sich [...] ein Bedürfnis nach Haltbarkeit aus.“³⁹⁷

Die Externalisierung von Erinnerung erfolgt in Form von Schrift als Medium der Aufzeichnung und Fixierung von Spuren. Wort und Schrift werden als Zeichen der kollektiv-kulturellen Erinnerung präsentiert und als Voraussetzung für unterschiedliche Formen der kulturellen Tradierung angesehen. Das Schreiben ist der Weg der Wiederaneignung des verlorenen Vergangenen, des In-Besitz-Nehmens. Jedem Schreibprojekt, so auch dem des Erzählers, ist der Wunsch nach Verewigung inhärent, steht er doch dem Körperlichen, seiner Endlichkeit, diametral entgegen.³⁹⁸ Die entscheidende Leistung der Schrift besteht laut Jan Assmann gerade darin, die Grenzen menschlicher Kommunikation in Zeit und Raum erheblich zu erweitern.³⁹⁹ Die Schrift „gestaltet, beeinflusst und modifiziert“ die Zeiterfahrung, sie vermag es, „Vergangenes in die Gegenwart“ zurück zu holen und auf „Zukünftiges“ zu verweisen und damit die „(scheinbar) lineare Zeitordnung“ zu unterlaufen.⁴⁰⁰

Die hochgradige Intertextualität lässt Sebalds Werke zu Archiven des kulturellen Gedächtnisses werden, das somit zugleich bewahrt und tradiert wird. In der Schrift kann der Ereignisse der Geschichte gedacht werden, da ihre Verweiskraft auch auf bereits Verschwundenes zu rekurrieren vermag. Während seines Aufenthalts im *Sailors' Reading Room* reflektiert der Erzähler über das geheimnisvolle Fortleben der Schrift und ihre

³⁹⁷ Türcke, Christoph: Vom Kainszeichen zum genetischen Code. Kritische Theorie der Schrift, München 2005, S. 14f.

³⁹⁸ „Wird mein Geschriebenes hinausreichen über mein Grab?“ zitiert Sebald den Vicomte de Chateaubriand (RS 300).

³⁹⁹ Assmann, Jan: Schrift, Tod und Identität. In: Assmann, Aleida/ Assmann, Jan/ Hardmeier, Christof (Hg.): Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation, München 1983, S. 64-93, hier S. 64.

⁴⁰⁰ Schmitz-Emans, Monika: Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens, München 1995, S. 31.

Fähigkeit auf längst vergangene Spuren, Ereignisse und Dinge zu verweisen: „Jedesmal, wenn ich eine dieser Aufzeichnungen entziffere, wundere ich mich darüber, daß eine in der Luft oder im Wasser längst erloschene Spur hier auf dem Papier nach wie vor sichtbar sein kann“ (RS 116).

Die Motivik der unaufhaltsamen Vergänglichkeit findet bei Sebald in der Fotografie eine mediale Entsprechung, da es sich ausschließlich um Schwarz-Weiß-Abbildungen handelt, die eine starke Körnung sowie einen gewissen „Verwitterungscharakter“⁴⁰¹ aufweisen. Die Patina, die Fotografien mit der Zeit anhaftet, vergleicht Susan Sontag mit Bauwerken, die „möglicherweise als Ruinen reizvoller“⁴⁰² wirken. Die Fotografie erscheint somit als „modernes Äquivalent der künstlichen Ruinen“ (UH 44), die „den historischen Charakter einer Landschaft unterstreichen und der Natur Suggestionskraft verleihen soll – die Suggestion der Vergangenheit“.⁴⁰³ Die Unschärfe der Abbildungen verwendet Sebald auch, um die im Text beschriebenen Erinnerungsprozesse visuell umzusetzen, denn in der Erinnerung sind die Bilder der Vergangenheit unscharf geworden und nur noch ausschnitthaft und fragmentarisch vorhanden. Diese performative Umsetzung von Wahrnehmungsprozessen, die Verwendung von authentischem Material sowie deren künstlerische Bearbeitung und Zusammensetzung ergeben eine Mischung aus Faktografie und poetischer Fiktion.

In „Die Ringe des Saturn“ finden sich darüber hinaus zahlreiche narratologische Figurationen, um die vergangene und vergehende Zeit erfahrbar zu machen. Dazu zählen neben dem bereits erwähnten, vom Erzähler beschriebenen sich über mehrere Jahre hinziehenden Entstehungsprozess die ineinander verschachtelten Schichten seiner Erzählungen, die in der Figur des Erzählers zusammenlaufen. Von dessen gegenwärtiger Erzählperspektive führen die Exkurse über individuelle Schicksale stets in die Vergangenheit und indem er deren Geschichten in die Erzählung überführt, rettet er sie in die Gegenwart. Dass es sich bei Sebalds Prosa um ein Erzählen in ‚mehreren Etagen‘ handelt, hat Klaus Jeziorkowski treffend beschrieben.⁴⁰⁴ Ben Hutchinson bezeichnet Sebald als einen „Geschichtenerzähler“, „der die Schichten der Vergangenheit nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch wiedergibt. [...] eine Geschichte nach der anderen [wird] übereinandergelagert, ein ‚langsame(s) Einander-Überdecken‘ in Benjamins Worten“.⁴⁰⁵ Der Glaube, das ‚Nacheinander‘ der erzählten Zeit überwinden und ein chronologisches Zeitmodell bereits auf formaler Ebene unterlaufen zu

⁴⁰¹ Jeziorkowski: Wiederholte Beschriftung, 2004, S. 226.

⁴⁰² Sontag: Über Fotografie, 2008, S. 81.

⁴⁰³ Sontag: Über Fotografie, 2008, S. 81.

⁴⁰⁴ Vgl. Jeziorkowski: Wiederholte Beschriftung, 2004.

⁴⁰⁵ Hutchinson, Ben: W.G. Sebald. Die dialektische Imagination, Berlin 2009, S. 43.

können, davon zeugen Sebalds Rückblicke, die er während der Erzählung von der Wanderung wiederholt einschibt. Er berichtet darin von Erinnerungen an frühere Erlebnisse oder greift die Erinnerungen anderer Personen auf, deren der Erzähler durch Erzählungen, Schriftstücke und Dokumente habhaft geworden ist. Diese Einschübe zeugen somit von der Durchlässigkeit der unterschiedlichen Zeiten.

Der Erzähler durchwandert die Zeit und den Raum und geht dabei der Frage nach der Zugänglichkeit von Erinnerungen nach. Dass Zeit sich über Spuren in den Raum schreibt, die der Erinnerung als Wegweiser dienen und somit als Medium der Erinnerung fungieren, lässt den Erzähler zum Spurenleser werden, der wiederum durch eine Landschaft streift, in der sich die Spuren der vergangenen und gegenwärtigen Zeiten überlagern, wie die Schichten auf einem Palimpsest. Der Erzähler muss sich deshalb bei seiner Wanderung wie ein „Archäologe des Raums“⁴⁰⁶ verhalten, da sich die Spuren der Vergangenheit überlagert haben, „[w]ie die Gegenstände einer Sammlung“.⁴⁰⁷ Diesem Vergleich Assmanns entsprechend, finden sich in „Die Ringe des Saturn“ neben den geographischen Orten, die als „Mittler zwischen Vergangenheit und Gegenwart“⁴⁰⁸ fungieren, auch museal anmutende Räume, die Exponate und Dokumente aus den unterschiedlichsten Epochen vereinen und somit dem Lauf der Zeit entzogen zu sein scheinen. Während seines Besuchs auf dem Landschloss *Somerleyton Hal*, direkt zu Beginn der Reise, bemerkt der Erzähler daher verwirrt: „Auch in welchem Jahrzehnt oder Jahrhundert man ist, läßt sich nicht ohne weiteres sagen, denn viele Zeiten haben sich hier überlagert und bestehen nebeneinander fort“ (RS 49). Beispiele für derartige ‚Überlagerungsphänomene‘, die Bezug auf die Landschaft nehmen, durch die der Wanderer sich bewegt, sind Sedimentschichten, die sich über den Küstenverlauf entlang ziehen, sowie Erosionsprozesse, Ablagerungen und Moränen, die ebenfalls diese ‚Zeitentiefe‘ zu bezeugen vermögen.⁴⁰⁹

Die historische Ortsbegehung auf dem Schlachtfeld von Waterloo kulminiert sogleich in einer Aporie: „Jetzt ist da nichts mehr als braune Erde. Was haben sie seinerzeit nur mit all den Leichen und mit den Gebeinen getan? Stehen wir auf dem Totenberg?“ (RS 152).

⁴⁰⁶ Lévi-Strauss, Claude: *Traurige Tropen*, Frankfurt a.M. 1978, S. 37. Der Erzähler liest während seiner Reise in die „Traurige Tropen“ des Ethnologen Claude Lévi-Strauss, in dem dieser den Ethnologen als einen ‚Archäologen des Raums‘ beschreibt (RS 110).

⁴⁰⁷ Assmann: *Erinnerungsräume*, 1999, S. 331.

⁴⁰⁸ Assmann: *Erinnerungsräume*, 1999, S. 331.

⁴⁰⁹ „Und sah ich, daß von der Küste nach Süden hinunter ganze Landesteile abgebrochen und in den Wellen versunken waren. [...] Obzwar ich in meinem Heidetraum reglos vor Staunen in dem chinesischen Pavillon saß, stand ich zu gleicher Zeit auch draußen, einen Fluß nur vom äußersten Rand, und war mir bewußt, wie schlimm es ist, so tief hinabzuschauen. [...] die dumpfe Brandung, die die ungezählten Kiesel mahlt, drang nicht zu mir herauf. Gleich unterhalb der Klippen aber, auf einem schwarzen Haufen Erde, lagen die Trümmer eines zerborstenen Hauses.“ (RS 207); „Zu viele Bauwerke sind eingestürzt, zuviel Schutt ist aufgehäuft, unüberwindlich sind die Ablagerungen und Moränen.“ (RS 211)

Die Ruinen, wie das Kurhaus „*German Ocean Mansions*“ (RS 269) oder Herrenhäuser wie das „Quiltersche Gut Bawdsey“ (RS 271), sind funktionslos gewordene Architekturen, die den Küstenverlauf übersäen und wie die meisten anderen beschriebenen Gebäude auf der Schwelle zum Niedergang, zum Rückfall in die Natur, stehen: „These ruins are, fundamentally, the presence of the past in the present.“⁴¹⁰ Die Erosion der Küsten, der „stets von Einbrüchen bedrohte[...] Rand des festen Landes“ (RS 83) führt nicht nur zum Verschwinden von Land sondern auch von Geschichte, die diesem eingeschrieben war, wie der Erzähler im sechsten Kapitel beim Besuch der Stadt Dunwich eindrücklich beschreibt:

Das heutige Dunwich ist der letzte Überrest einer im Mittelalter zu den bedeutendsten Hafenstädten Europas zählenden Stadt. Mehr als fünfzig Kirchen, Klöster und Spitäler hat es hier einmal gegeben, Werften und Befestigungsanlagen, eine Fischerei- und Handelsflotte mit achtzig Fahrzeugen und Dutzende von Windmühlen. All das ist untergegangen und liegt, über zwei, drei Quadratmeilen verstreut, unter Schwemmsand und Schotter draußen auf dem Boden des Meers. (RS 187)

Landschaft unterliegt einem dynamischen Prozess, so dass die „Inskription von Erinnerung“, wie anhand der Küstenerosionen veranschaulicht wurde, einem steten Wandel unterliegt. Wasser dient wiederholt als zentrale Gedächtnismetapher des Vergessens, während die Rhetorik des Textes Schreiben und Lesen auf Seiten der Erinnerung ansiedelt. Die Landschaftsaufnahmen in „Die Ringe des Saturn“ zeigen daher zumeist die Küste und das Meer oder Marschwiesen und Flüsse, so dass auch auf visueller Ebene Landschaft und Wasser gegenübergestellt werden und somit auf den diffundierenden Prozess des Vergessens und Erinnerns verweisen.⁴¹¹

Diese beschriebenen Überlagerungsphänomene weisen eine historische Tiefenstruktur auf, die sich über die Jahre aus akkumulierter Geschichte zusammengesetzt hat, so dass der Erzähler auf seiner Reise durch eine Gedächtnislandschaft streift, in der sich die Sedimentschichten übereinander lagern wie die „Schriftzüge in einem Palimpsest“.⁴¹²

Die bei Sebald in Bild und Text umgesetzte Darstellung der Vergänglichkeit wie auch der Zeitentiefe findet in Dillbohners Arbeit einen bildkünstlerischen Ausdruck. Die Verwendung des Materials Wachs, das ein organisches und damit zwangsläufig vergängliches Material ist, das sich aufgrund seiner Unbeständigkeit und Instabilität in einem ständigen Verwandlungs- und Umformungsvorgang befindet, ist per se geeignet, Phänomene der universellen Vergänglichkeit auszudrücken. Der Herstellungsprozess von Dillbohners Arbeit, der sich zwischen dem Auftragen und dem Abtragen von Materialien bewegt, kann in Analogie mit

⁴¹⁰ Ward, Simon: Ruins and Poetics in the Works of W.G. Sebald. In: Long, J.J./ Whitehead, Anne (Hg.): W.G. Sebald. A Critical Companion, Edinburgh 2004, S. 58-71, hier S. 59.

⁴¹¹ Vgl. RS 42, 59, 67, 89, 166, 189, 268.

⁴¹² Assmann: Erinnerungsräume, 1999, S. 339.

den Sedimentschichten einer Landschaft betrachtet werden, die einem steten Wandel unterliegen, da sie dynamischen Prozessen unterworfen sind. Dieses dynamische Raumverständnis, das gerade bei Sebald nicht nur motivisch sondern auch durch die komplexe Räumlichkeit der Text/Bild-Kombination selbst eine Rolle spielt, versteht Dillbohner mit ihrer Arbeit aufzugreifen.

Die kurzen „Erinnerungsbruchstücke“, die verteilt über der ganzen Bildfläche des „Itinerary“ erscheinen, wirken wie aus dem Zusammenhang herausgerissene Versatzstücke, deren Satzumfeld sich bereits in tieferen Schichten befindet oder von anderen Worten und Zeichen überschrieben wurde. Besonders deutlich wird dieses Überlagerungsphänomen anhand des Satzes: „Katastrophe – die schönste Zukunft ... wenn man sich gerade ... ausmalt geht man bereits auf die nächste Katastrophe zu!“, der sich unter dem Vermerk „VIII Chapter“ befindet.⁴¹³ Denn das letzte Wort „zu“ befindet sich bereits in der nächsten Zeile und dazwischen steht „overnight in Orford“ in einer anderen Farbe, so dass zu vermuten ist, dass der Schreibprozess nicht linear von oben nach unten verläuft. Die unterschiedlichen Schriftfarben gehören stattdessen zu aufeinanderfolgenden Schreibprozessen und spiegeln somit ein Gedächtnismodell wider, das Erinnerungsprozesse ebenso wie Prozesse des Vergessens beinhaltet.

Die nachträgliche Bearbeitung mit farbigen Pigmenten, um die einzelnen Wörter unterschiedlich hervorzuheben, kann auch in Analogie zu geologischen Ablagerungen betrachtet werden: Dillbohner verdeutlicht damit, dass sich die Landschaft in einem dynamischen Veränderungsprozess befindet, denn wir wissen nicht, „wie viele ihrer möglichen Mutationen die Welt schon hinter sich hat und wieviel Zeit, vorausgesetzt, daß es sie gibt, noch übrig ist“ (RS 186). Die Zeichen der Zeit und die sich fortlaufend überlagernden Sedimentschichten – die einerseits ein konstruktiv verknüpfendes Verfahren und andererseits ein das vorgängige löschende, tilgende Verfahren widerspiegeln – vermag Dillbohners Arbeit durch ihre physikalische Textur und Herstellungsverfahren sowie durch die für ihr Werk charakteristische Kombination aus (Re-)Konstruktion und Dekonstruktion zu repräsentieren. Aufbau und Abbau, Konstruktion und Destruktion stehen somit bei Sebald wie auch bei Dillbohner in einem dialektischen Verhältnis zueinander.

In einem Interview bezeichnet Sebald sein Prosawerk als „Toten- und Trauerbuch“⁴¹⁴, was sich in den zahlreichen Verwandlungen von Städten und ganzen Regionen, die auf

⁴¹³ „Der reale Verlauf der Geschichte ist dann natürlich ein ganz anderer gewesen, weil es ja immer, wenn man die schönste Zukunft sich ausmalt, bereits auf die nächste Katastrophe zugeht.“ (RS 270)

⁴¹⁴ In dem Interview führt Sebald weiter aus: „Das Thema Trauer ist eines, das mich schon lange interessiert: Trauerrituale und die Art, in der die Lebenden mit den Toten umgehen, sind für mich etwas ausgesprochen

Gräberfelder und Trümmerhaufen gründen oder sich bereits wieder in sie verwandeln (RS 213, 272, 282), widerspiegelt – der Erzähler spricht in Erinnerung an die Orkannacht 1987 von einer „sich selber langsam zermahlenden Erde“ (RS 273).⁴¹⁵ Die Allgegenwart der Verstorbenen, die sich unbemerkt zwischen den Lebenden und den Toten bewegen und deren Lebenswegen der Erzähler wie ein „Nachgänger“⁴¹⁶ folgt, um ihre Geschichten aufzuzeichnen, zieht sich durch das gesamte Prosawerk. Die Biografie des Vicomte de Chateaubriand rekapitulierend, bewegt sich der Erzähler am Ende seiner Reise zum Friedhof von Ditchingham (RS 308). Das Ziel der englischen Wallfahrt stellt also ein intendierter Erinnerungsraum dar, der dem Totengedenken gewidmet ist. Der Erzähler sucht das Grab von Charlotte Ives' Sohn, Samuel Ives Sutton, auf.⁴¹⁷ Doch seine Aufmerksamkeit wird rasch auf das nebenliegende Grab gelenkt: „ein noch eindrucksvolleres, gleichfalls aus schweren Steinplatten gefügtes und von einer Urne gekröntes Monument“, dessen „runde[...] Öffnungen am oberen Rand der Seitenteile“ den Erzähler an „Luftlöcher“ erinnern, wie in den Kartons, in denen sie früher Maikäfer einsperrten (RS 308). Diese Assoziation führt zu der Vermutung, das „ein empfindsamer Hinterbliebener diese Löcher eigens durch den Stein [hat] bohren lassen für den Fall, daß die von ihm Gegangene in ihrem Totenhaus noch einmal Atem schöpfen will“ (RS 309).⁴¹⁸

Dementsprechend steht am unteren rechten Bildrand des „Itinerary“ mit roter Farbe hervorgehoben: „the cementary“. Die Farbwahl sowie die leicht verwischte Farbe um die eingeritzten Buchstaben herum betonen an dieser Stelle erneut besonders die Assoziationen mit verwundeter menschlicher Haut. Unter dem Eintrag „the cementary“ findet sich am rechten unteren Bildrand schließlich nur noch der Verweis auf das „*Mermaid* in Hedenham“ (RS 310) von wo aus sich der Erzähler abholen lässt, um wieder nach Hause zu gelangen. Die „englische Wallfahrt“ unterliegt einem zyklischen Muster, die ihren Ausgangs- und Endpunkt

Aufschlußreiches. Wenn ich wissen will, mit was für einem Volk, was für Menschen ich es zu tun habe, schaue ich mir gern an, wie sie mit ihren Toten umgehen, wie sie sie begraben, wie sie an sie denken, was es da für Rituale und Gepflogenheiten gibt.“ (UDE 115)

⁴¹⁵ In RS befinden sich darüber hinaus Abbildungen von Leichen (RS 24f., 71, 78f., 120), einem Leichenwagen (RS 60), einem Grabmal (RS 108), einer Gedenkstätte (RS 150), eines Mausoleums (RS 233) sowie eines Grabsteins (RS 309).

⁴¹⁶ Köhler, Andrea: Gespräch mit Toten. W.G. Sebalds Wanderungen durch die Jahrhunderte. In: Neue Züricher Zeitung, 23.09.2000.

⁴¹⁷ Chateaubriand verband während seiner Zeit in East Anglia mit der Pfarrerstochter Charlotte Ives (verheiratete Lady Sutton) eine innige Beziehung, wie er in seinen *Mémoires d'outre-tombe* (1848) ausführt und von Sebald in seinem Prosawerk aufgegriffen wird (RS 297-308).

⁴¹⁸ Die Löcher erinnern auch an „[i]ndische und jüdische Steingräber“, die ein „so genanntes Seelenloch“ aufweisen, das vermutlich auf das Flugloch am Bienenstock zurückgeht, der als „Stätte sich erneuernden Lebens“ gilt. Siehe: Ullrich: Wächserne Körper, 2003, S. 23.

in Norwich hat.⁴¹⁹ Diese zyklische Bewegung vermag es, die zeitliche Linearität, ihre sequentielle teleologische Struktur zu durchbrechen, und auch Dillbohner betont diese Bewegung: Links neben der letzten notierten Ortsangabe befindet sich ein eingerahmter Bereich, in dem steht: „X. Chapter schließt den Kreis“. Mit diesem Eintrag zum zehnten Kapitel wird der Blick des Betrachters vom unteren rechten Bildrand wieder Richtung Anfang geleitet und indem der Rezipient der vorgegebenen Leserichtung folgt, vollzieht er die im „Itinerary“ beschriebene Kreisbewegung selbst noch einmal nach.

Das zehnte und letzte Kapitel, das noch weitere vierzig Seiten umfasst, wird nicht weiter ausgeführt, da Dillbohner, wie bereits geschildert, den Schwerpunkt auf die Reisebewegung des Erzählers legt. Da es sich im ersten und letzten Kapitel um eine poetologische Reflexion handelt, die Konzeption und Mühen des Schreibprojektes thematisiert, wird das erste Kapitel zudem mit dem zweiten zusammengefasst und das letzte, wie beschrieben, nur kurz aufgeführt. Allerdings finden die Themen der universellen Vergänglichkeit sowie der Fähigkeit zur Transmigration (Übersiedlung, Seelenwanderung, Hinübertreten), die in den die Reise einrahmenden Kapiteln entfaltet werden, durchaus ihre Entsprechung in Dillbohners Arbeit.

Sebalds Erzähler berichtet über Thomas Brownes 1658 erschienenen Diskurs „Hydriotaphia“, in dem sich dieser, ausgehend von den Urnenfunden in der Nähe des Wallfahrtsortes Walsingham in Norfolk, mit den unterschiedlichsten Beisetzungsritualen auseinandersetzt, wobei auch die „Gewohnheit der *Biene*, ihren Toten das Trauergeleit zu geben aus dem Stock“ (RS 37, Hervorhebung durch C.K.) berücksichtigt wird. Brownes Verfahren der Spurensuche in den Überresten der Vergangenheit gründet auf der Angst vor der Vergänglichkeit, einzig die „geheimnisvolle[...] Fähigkeit zur Transmigration“ (RS 39), wie man sie in den Entwicklungsstadien bei Raupen und Faltern beobachten kann und, steht für einen möglichen Verwandlungs- und Umformungsvorgang und somit für die Unsterblichkeit der Seelen. Der letzte Satz des Prosawerks greift das Thema der Wanderschaft in Form der Grenzüberschreitung erneut auf: die Reise der Seelen nach dem Tod. Bereits in seinem Aufsatz „Das unentdeckte Land“, vermerkt Sebald, das „die Psychoanalyse [...] Reise und

⁴¹⁹ Der Erzähler reist im IX. Kapitel zwar nicht nach Jerusalem, das Ziel jeder eschatologischen Wallfahrt, aber er besucht Alec Garrard, der „seit gut zwei Jahrzehnten an einem Modell des Tempels von Jerusalem baut“ (RS 285-295). Im VI. Kapitel wird die Stadt Dunwich als „eine Art Wallfahrtsort für schwermütige Schriftsteller“ beschrieben, die Algernon Swinburne mehrfach besuchte (RS 192). Beim Anblick des Kirchturmes von Ilketshall St. Margaret spricht der Erzähler davon sein „Ziel“ erreicht zu haben und lehnt wenig später „mit dem Rücken gegen einen der Grabsteine“ auf dem angegliederten Friedhof (RS 296), bevor er sich auf seinen Rückweg Richtung Norwich begibt.

Wanderschaft als Symbole des Todes“ verzeichnet (BU 78). Wanderschaft steht in diesem, die räumliche und zeitliche Bewegung einschließenden Sinne, für den Eingang ins Totenreich. Da die Biene bereits im Altertum als heiliges Seelentier angesehen und daher eng mit dem Totenkult verbunden wurde – „wahrscheinlich brachte man seine Toten mit den Bienen in Verbindung, um sie nicht gänzlich zu verlieren bzw. um ihre Seelen lebendig zu halten“ – spiegelt sich in Dillbohners Übertragung des Elementargedichts in eine zuvor präparierte Wachsschicht der „Glaube[...] an einen unvergänglichen Seelenleib (aus Wachs)“ und die damit einhergehende Intention des Bewahrens und Erhaltens.⁴²⁰ Da Wachs darüber hinaus „im Bereich des Aberglaubens und der großen Religionen als eine Art Zauberstoff“ gilt, dem transzendente Bedeutung zukommt, ist es „sowohl mit dem Diesseits als auch mit dem Jenseits verbunden“.⁴²¹ Dementsprechend kommt dem von Dillbohner ausgewählten Material Wachs auch in dieser Hinsicht eine sinnkonstituierende Bedeutung zu – Kreation, Destruktion und Präservierung wechseln sich wie in einem Kreislauf im Schaffensprozess ab und spiegeln inhaltlich den religiösen Zyklus von Geburt, Tod und Auferstehung wider.

Die vom Erzähler in „Die Ringe des Saturn“ beschriebene Übersetzung des „Rubāiyat“, eine aphoristische Enzyklopädie des persischen Dichters Omar Khayyām durch Edward FitzGerald, der über „eine Entfernung von achthundert Jahren hinweg“ bei dieser Arbeit „seinen engsten Wahlverwandten entdeckte“ und endlose Stunden, „an die Übertragung des zweihundertvierundzwanzig Zeilen umfassenden Gedichts“ aufwandte, bezeichnet FitzGerald als „Kolloquium mit dem Toten [...] von dem er versuchte, uns Nachricht zu bringen“ (RS 238). Auch Sebald tritt in eine Art Totengespräch ein, reist durch vergangene Zeiten und ermöglicht längst Verstorbenen durch sein Werk ein Weiterleben in der Literatur. Sebald schafft auf diese Weise ein fragmentarisches und melancholisches Bild von der Zerstörung der Welt, das wiederum von der Künstlerin Dillbohner aufgegriffen und in eine künstlerische Interpretation überführt wird. Wie gezeigt werden konnte, umfasst auch Dillbohners „Itinerary“ diese Zeitentiefe und vermittelt dem Betrachter somit weitaus mehr, als es die reine Darstellung von Ortsnamen auf einer Landkarte vermag.

Der Rezipient, der ihrer Reiseroute folgt, durchwandert viel mehr als eine geografische Topografie, er durchquert weitauseinanderliegende Räume und Zeiten, stößt auf „Erinnerungsräume“ und folgt Biografien, die sich im Laufe der Zeit in dieser „Gedächtnislandschaft“ abgelagert haben.

⁴²⁰ Ullrich: Wächserne Körper, 2003, S. 23.

⁴²¹ Vgl. Ullrich: Wächserne Körper, 2003, S. 25.

Mit Thomas Browne, der als Sohn eines Seidenhändlers zur Welt kam, wird auch das Motiv der Seide verbunden, das im ersten und letzten Kapitel von „Die Ringe des Saturn“ expliziert wird und auch die übrigen acht Kapitel des Prosawerks durchzieht. Aggregieren in der Person Browne die Produktion von Schrift und Seide, so wird das Schreiben und die Arbeit der Weber in ihren Webstühlen auch innerhalb des Prosawerks durchweg miteinander verbunden. Die Seidenraupe spinnt den Faden aus ihrem Körper, „indem sie immerfort den Kopf hin und her bewegt und so einen ununterbrochenen, nahezu tausend Fuß langen Faden aus sich herausaspelt“ (RS 326). Auf diese Weise produziert sie die Grundsubstanz für die Herstellung von Gewebe, das als Analogie für Text verwendet wird: „Der Begriff Text geht auf die lateinische Etymologie des Wortes *textus* zurück und bedeutet Gewebe, Stoff oder Textur. Demzufolge erscheint ein Text als Ensemble bzw. Produkt, in den heterogene Elemente verwoben sind.“⁴²² Doch bevor sich die Metamorphose vollzogen hat, finden die Seidenraupen in „Die Ringe des Saturn“ einen qualvollen Tod, es besteht folglich keine Hoffnung auf Erlösung und Auferstehung. Daher bleibt nur die „in der Schrift verheißene[...] Unzerstörbarkeit der menschlichen Seelen“ (RS 38), nur die Übertragung in und die Fixierung durch Schrift bedeutet Rettung. Durch Schrift vermögen Abwesende zu sprechen, dies macht sie zum virtuellen Symbol einer Geisterwelt, mit der die Gegenwart freiwillig oder unfreiwillig korrespondiert. Das Bewahren, in dessen Mittelpunkt der Wille der Spurensicherung und Markierung von Gedächtnisorten in einer Landschaft des Vergessens steht, aber immer zugleich Verarbeiten und Aneignen bedeutet und somit eine Dialektik von Zerstörung und Produktion evoziert, drückt sich in den von Sebald und Dillbohner verwendeten Herstellungsprozessen aus.

In allen Prosawerken Sebalds, dient neben dem Reisen auch die Lektüre als Antrieb der Erzählung. Erlebnisse und Eindrücke werden vom Erzähler stets mit literarischen Erfahrungen rückgekoppelt, und so stellt sich dieser als Leser und Autor dar, der Werke produziert, indem er rezipiert, sich fremde Texte einverleibt und diese verarbeitet. In „Die Ringe des Saturn“ lassen sich unzählige unterschiedliche Schriftspeicher finden, auf die Sebald zurückgreift und sich somit teilweise, wie Thomas Kastura am Beispiel der zitierten Textzeilen von Jorge Luis Borges expliziert, „als Autor fast völlig zum Verschwinden“ bringt.⁴²³ Besonders durch die von Sebald übernommene Ich-Perspektive Borges‘ wird diese Wirkung verstärkt und lässt den

⁴²² Scheiding, Oliver: Intertextualität. In: Erll/ Nünning (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaften, 2005, S. 53-72, hier S. 53.

⁴²³ Kastura, Thomas: Geheimnisvolle Fähigkeit zur Transmigration. In: Arcadia, Bd. 31, 1996, S. 197-216, hier S. 205.

Autor mit seiner Lektüre verschmelzen. Doch auf der anderen Seite kommt es wiederholt auch zu Formen der Selbstinszenierung, wenn Sebald seine Erzähler mit autobiographischen Zügen ausstattet oder gar Abbildungen von sich in die Prosawerke integriert.⁴²⁴

Dillbohners Werk zeugt nicht minder von einer intensiven Lektüre, die der Arbeit am „Itinerary“ zeitlich vorausging. Sie eignet sich das Prosawerk „Die Ringe des Saturn“ an und nutzt es als Ausgangspunkt sowie als Bestandteil ihres Kunstwerks. Der Lektüreprozess wird in eine produktive künstlerische Praxis überführt, die Künstlerin wird folglich von einer Leserin zu einer produzierenden Rezipientin. Dillbohners Verfahren der Aneignung lässt sie einerseits hinter den Text, den sie in einzelnen Fragmenten wiedergibt, zurücktreten, doch da sie diesen Text handschriftlich notiert, bringt sie sich aber auch unmittelbar als Künstlerin zum Erscheinen. Die handschriftlich angefertigten Notationen betonen den Aspekt der persönlichen Aneignung, denn die Handschrift widersetzt sich der Einförmigkeit maschinenschriftlicher Buchstaben und betont so die Materialität des Mediums und den Akt des Schreibens, der nicht bloß als Resultat sichtbar wird, sondern zugleich den Prozess mit repräsentiert. Diese wechselseitige Durchdringung der Körperlichkeit des Schreibenden, die Hand als Organ des Handelns und des Schöpferischen und der Materialität des Geschriebenen verleiht dem Werk eine Unmittelbarkeit, da die Spur der Schrift in ihrer Gegenwärtigkeit ein Vergangenes bewahrt (den Prozess ihres Entstehens): die Spuren im Wachs markieren durch ihre Präsenz die Abwesenheit eines vormaligen Daseins, eine auktoriale Struktur.

Bei Dillbohner wie auch bei Sebald herrscht somit eine anhaltende Dialektik zwischen Formen der Selbstinszenierung: Einerseits treten sie hinter den Text zurück und bringen sich selbst zum Verschwinden, andererseits produzieren sie sich als unmittelbare Erzeuger ihrer Werke.

⁴²⁴ Dieser Aspekt war bereits Gegenstand der vorausgegangenen Analyse, vgl. 3.1.2, S. 86-90.

3.3 Christel Dillbohners Kopfreise durch drei Jahrhunderte

Seh ich aber die Nervatur
des vergangenen Lebens vor mir
in einem Bild, dann denke ich immer,
es hätte dies etwas mit der Wahrheit
zu tun. (NN 71)

Das Werk „Nach der Natur“, das ein Jahr nach dem „Itinerary“ von der Künstlerin Dillbohner fertig gestellt wurde, rekurriert mit der Übernahme des Titels von Sebalds Langgedicht nicht nur explizit auf dieses, sondern Dillbohner übernimmt für ihre künstlerische Arbeit den vollständigen Text des Gedichts. Erneut nutzt die Künstlerin ein literarisches Werk Sebalds als Ausgangspunkt und macht dieses zum Gegenstand ihrer eigenen Arbeit. Zwar weist „Nach der Natur“ in Materialität und Herstellung gewisse Ähnlichkeiten mit Dillbohners erster Arbeit zum Werk Sebalds auf, doch existieren auch wesentliche Unterschiede, weshalb auch dieses Werk im Folgenden einer genauen Betrachtung und einer vergleichenden Analyse unterzogen wird.

3.3.1 „Nach der Natur“ (2005)

Jahrestage und Zahlen,
wie lang ist das alles her,
ein Buchstabenfeld, kaum
zu entziffern durch die gläsernen
Linsen. (NN 82)

Die großformatige Arbeit mit den Maßen 170 cm x 450 cm besteht aus fünf miteinander verbundenen und tafelgrün eingefärbten Maulbeerbaumpapierbögen, die Dillbohner mit einer Schicht aus naturbelassenem Wachs überzog. In siebzehn einstündigen Sitzungen übertrug sie auf diese zuvor präparierte Fläche mit einer Kaltnadel den vollständigen, fast hundertseitigen Text von Sebalds erster literarischer Veröffentlichung „Nach der Natur“. Der Schriftzug verläuft horizontal über die gesamte viereinhalb Meter lange Bildfläche. Auf den langwierigen Schreibprozess folgte abschließend das Einreiben der Oberfläche mit weißer Ölfarbe. Diese setzte sich aufgrund der zuvor in die Wachsschicht eingeritzten Wörter in den so entstandenen feinen Furchen und Rillen der Oberfläche ab und brachte nach dem Säubern der Oberfläche die Spuren der Schreibbewegung deutlich zum Vorschein. Die Vorgehensweise ist laut der Künstlerin am ehesten mit der Bearbeitung einer Druckplatte für Radierungen zu vergleichen.⁴²⁵

⁴²⁵ Diese Aussage ist der persönlichen Korrespondenz der Autorin mit Christel Dillbohner vom 16.09.2012 entnommen.

Die eingefärbten Maulbeerbaumpapierbögen sind eng mit den weißen Schriftzügen des Elementargedichts beschrieben, so dass die Wörter eine graphisch gestaltete Fläche ergeben. Diese ist allerdings nur partiell lesbar, da die Wörter teilweise ineinander übergehen, sich überlagern, verwischt und ausgewischt sind und folglich nur eine eingeschränkte Rezeption ermöglichen. Die Schrift changiert zwischen entzifferbaren Buchstaben und zeichenhaften, expressiven Formen. Der hybride Charakter der Schrift als intermediales Phänomen wird somit verdeutlicht und vermag beim Betrachter ein imaginatives Potential auszulösen, da die Schrift nicht nur zu sehen sondern auch ‚anzuschauen‘ ist. Lassen sich in „Nach der Natur“ zahlreiche Ekphrasen nachweisen, hat Dillbohner das Wort der ‚Bild-Beschreibung‘ wörtlich genommen und Sebalds narrative Bilder in ein Bildformat übertragen.

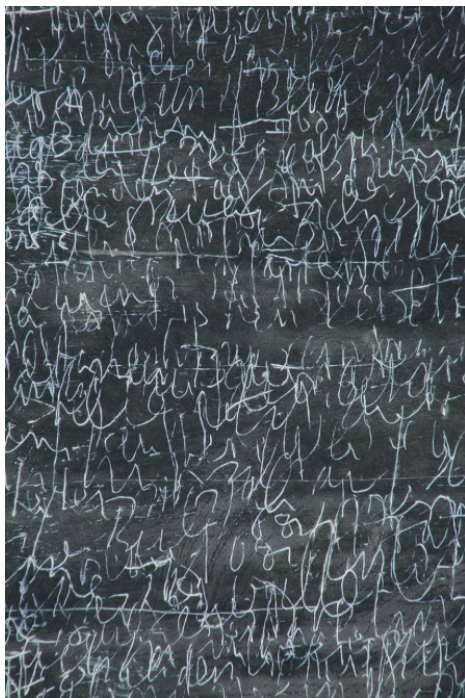


Abb. 3.11: Christel Dillbohner: Nach der Natur, 2005, Detailansicht

Um die Arbeit als Ganzes erfassen zu können, liegt der einzunehmende Standpunkt so weit vom Werk entfernt, dass die handschriftlichen Aufzeichnung gänzlich verschwimmen, dagegen eröffnet eine nähere Positionierung nur Zugang zu einem Ausschnitt der Arbeit, während sich die anderen Teile dem Blick des Betrachters entziehen.

Diese Kombination aus Text und Bild und die damit einhergehende Korrelation unterschiedlicher Wahrnehmungsmodi eröffnet somit vielmehr ein Gedankenbild, einen Vorstellungsraum, der im Folgenden begangen werden soll, um im Vergleich mit Sebalds Werk erschlossen zu werden.

3.3.2 Chronist: Die Nervatur vergangener Leben aufzeichnen

„Nach der Natur“ stellt die erste literarische Buchveröffentlichung Sebalds dar. Vor der Publikation 1989 im Greno Verlag erschienen die Gedichte: „Wie der Schnee auf den Alpen“, „Und blieb ich am äussersten Meer“ und „Die dunkle Nacht fährt aus“ bereits einzeln in der österreichischen Literaturzeitschrift „Manuskripte“.⁴²⁶ Sebalds Erstling, ein Langgedicht in geschlossener, aber metrisch ungebundener Form setzt sich von den späteren Prosawerken ab und umfasst, wie der Untertitel „Ein Elementargedicht“ andeutet, nicht nur die vier Elemente Erde, Feuer, Wasser und Luft⁴²⁷, sondern auch die Grundelemente von Sebalds literarischem Œuvre in nuce. Zahlreiche Motive und Themen, die in Sebalds späteren Prosawerken in Variationen wiederkehren, wie auch der ‚melancholische‘ Grundton können bereits in diesem ersten Werk in konzentrierter Form nachgewiesen werden, das mit poetischen Mitteln eine Art historiographisches Prospekt entwirft. Ruth Franklin beschreibt in ihrer Rezension daher das Langgedicht treffend als „embryonic form“⁴²⁸ der später folgenden Werke und auch die Künstlerin Dillbohner teilt diese Ansicht: „Ich hatte immer das Gefühl, dass diese erste Arbeit Sebalds einen Hinweis gab auf das zu Erwartende.“⁴²⁹

In einem Interview mit Joe Cuomo hat Sebald kurz vor seinem Tod im Jahre 2001 den Beginn seiner schriftstellerischen Karriere beschrieben und die Rolle die Georg Wilhelm Steller, dessen Biografie den zweiten Teil des Elementargedichts einnimmt, dabei spielte:

[...] I had never any ambitions of becoming or being a writer. But what I felt towards the middle point of my life was that I was being hemmed in increasingly by the demands of my job at university, by the demands of a various other things that one has in one's life, and that I needed some way out. And that coincided at the time – I just happened to be going down to London and reading a book by a rather obscure German writer called Konrad Bayer, who was one of the young surrealists, as it were, postwar surrealists who'd been kept down by the famous Gruppe 47, and who subsequently took his own life. He'd only written a number of very slender little things, among them a book called *The Head of Vitus Bering*, and that had in it a footnote reference to an eighteenth-century German botanist and zoologist called Georg Wilhelm Steller, who happens to have the same initials that I have [...].⁴³⁰

Der Person Stellers sowie dem gesamten Langgedicht „Nach der Natur“ muss folglich ein besonderer Stellenwert im schriftstellerischen Werk Sebalds zugeschrieben werden. Kennzeichnet die später erschienenen Prosawerke ein vielfältiges Abbildungsrepertoire, steht

⁴²⁶ Sebald: Und blieb ich am äussersten Meer, 1984; Ders.: Wie der Schnee auf den Alpen, 1986; Ders.: Die dunkle Nacht fährt aus, 1987. Für die Publikation unter dem Titel „Nach der Natur – Ein Elementargedicht“ wurden die drei Gedichte zusammengefasst, allerdings nicht in der Reihenfolge ihrer Veröffentlichung, sondern in der Chronologie der darin verhandelten Lebensgeschichten. Die englische Übersetzung durch Michael Hamburger erschien 2002.

⁴²⁷ Vgl. Albes: Porträt ohne Modell, 2006, S. 54.

⁴²⁸ Franklin, Ruth: Rings of Smoke. In: The New Republic, 23.09.2002. www.newrepublic.com/article/rings-smoke (10.10.2011).

⁴²⁹ Das Zitat ist der persönlichen Korrespondenz der Autorin mit Christel Dillbohner vom 13.06.2010 entnommen.

⁴³⁰ Cuomo: The Meanings of Coincidence - A Conversation with W.G. Sebald [13.03.2001], 2007, S. 98f.

der Abwesenheit von Abbildungen innerhalb des Langgedichts jedoch eine auffällige Fülle an Kunstzitate⁴³¹ gegenüber: Den Anfang bilden Matthias Grünewalds „Lindenhardter Altar“, der „Isenheimer Altar“, die „Basler Kreuzigung“ und der „Maria-Schnee-Altar“, Albrecht Dürers „Melencolia I“ taucht als verstecktes Bildzitat im zweiten Teil auf und die Bildbeschreibungen von Albrecht Altdorfers „Lot und seine Töchter“ sowie „Die Alexanderschlacht“ befinden sich im dritten Teil des Langgedichts. In „Die dunkle Nacht fährt aus“ werden darüber hinaus auch Fotografien eingehend beschrieben. Mittels Sprache werden folglich berühmte Werke der bildenden Kunst sowie persönliche Bilder aus dem Familienfotoalbum für den Leser anschaulich. Diese literarische Visualisierungsstrategie bewegt sich bei Sebald stets zwischen referentieller sprachlicher Wiedergabe und einer den Bildhorizont assoziativ erweiternden Beschreibung.⁴³² Im Text lassen sich darüber hinaus zahlreiche Zitate und Paraphrasen des Kunsthistorikers und Grünewald-Interpreten Wilhelm Fraenger (NN 8) nachweisen, und auch die Ausführungen von Joachim Sandrart (NN 10) und W. K. Zülch (NN 13) über Grünewald dienen dem Autor als Quellen.

Der Aufbau des Langgedichts evoziert darüber hinaus den Vergleich mit einer Grundform der abendländischen Bildkunst, dem Triptychon.⁴³³ Diesem Bildaufbau entsprechend, schreitet der Leser durch ein literarisches Triptychon, das die Lebenswege und Schicksale dreier Männer beschreibt. Im Fokus des ersten Teils steht Matthias Grünewald, der Renaissancemaler und einige seiner bekanntesten Altarbilder, der zweite Teil befasst sich mit dem Arzt und Naturforscher Georg Wilhelm Steller, der von 1733 bis 1743 der ‚Großen Nordischen Expedition‘ des russischen Zaren Peters I. nach Kamtschatka unter der Leitung von Vitus Bering folgte und im Alter von nur 37 Jahren im sibirischen Tyumen verstarb, und der dritte Teil mit den Erinnerungen des lyrischen Subjekts, das zahlreiche autobiographische Aspekte mit dem Autor Sebald teilt. Diese anfangs als willkürlich empfundene Zusammenstellung dreier fiktionalisierter historischer Personen entpuppt sich als Netz von Bezügen und Parallelen, die die drei Lebensläufe über die Jahrhunderte hinweg verbindet und führt im letzten Teil zu der Frage: „Wie weit überhaupt muß man zurück, um/ den Anfang zu finden? Vielleicht/ bis zu jenem Morgen des 9. Januar 1905,/ an dem der Großvater und die

⁴³¹ Das „Handbuch der Kunstzitate“ arbeitet mit dem von Heide Eilert 1991 entwickelten Terminus des Kunstzitats, darunter wird die poetische ‚Umcodierung‘ von nicht-literarischer (hier: Bildender) Kunst verstanden. Im Handbuch befindet sich auch ein Beitrag zu Sebalds Gebrauch von Kunstzitate, siehe: Öhlschlager: W.G. Sebald, 2011, S. 719-721.

⁴³² Öhlschlager: W.G. Sebald - Matthias Grünewald, 2005, S. 268.

⁴³³ Vgl. Öhlschlager: W.G. Sebald - Matthias Grünewald, 2005, S. 268. Öhlschlager bezieht sich hier auf einen Vortrag von Claudia Albes, der veröffentlicht wurde als: Albes: Porträt ohne Modell, 2006, S. 56-62. Der Ausstellungskatalog „Drei. Das Triptychon in der Moderne“ führt Sebalds „Nach der Natur“ als literarische Umsetzung dieses Bildtypus auf. Siehe: Ackermann, Marion: Sehnsucht nach Vollkommenheit. In: Dies. (Hg.): Drei. Das Triptychon in der Moderne. Ausst.-Kat. Ostfildern, Stuttgart 2009, S. 37-47, hier S. 40f.

Großmutter/ bei klirrender Kälte in einer offenen/ Kutsche von Kloster Lechfeld nach/ Obermeitingen fahren, sich trauen zu lassen“ (NN71).

Das lyrische Ich verfolgt ausgehend von der eigenen Familiengeschichte diese Frage und nimmt darüber hinaus die aufgenommenen Fäden zu Grünewald und Steller wieder auf und spinnt so ein Netz, das weit auseinander liegende Zeiten miteinander zu verbinden vermag. Der Aufbau verfolgt eine klare Dreiteilung, die wie bei einem Triptychon die Wirkung der Einzelbilder verstärkt und doch nur in der Zusammenstellung seine volle Wirkung erzielt. Wobei der Schwerpunkt der Rezeption beim klassischen Triptychon, unabhängig von der relationalen Größe der Flügel zur Mitteltafel, stets auf der von zwei Seiten eingerahmten Tafel liegt.⁴³⁴ Bei allen Spielarten des Triptychons markiert die „Zahl Drei den Beginn einer Serie“⁴³⁵, die auf den Rückseiten der Flügel und darüber hinaus fortgeführt werden kann. Berücksichtigt man darüber hinaus noch eine weitere als Triptychon bezeichnete Form – ein Wachstafelbuch, bestehend aus drei miteinander verbundenen Schreibtafeln, deren einzelne Tafeln mit einer Wachsschicht bedeckt wurden, in die mit einem Stilus die Schrift eingekratzt und mit dem abgeflachten Ende des Schreibgeräts wieder getilgt werden konnte – dann kann die ‚Serie‘ auch in die Tiefe gedacht werden, das heißt im Sinne eines Überschreibens und Neuschreibens. Diese triptychale Form ruft erneut das Modell des Palimpsest hervor, das hier die Koexistenz sich akkumulierender Schichten und akkumulierter Geschichte vereint.⁴³⁶

Der Titel des Langgedichts „Nach der Natur“ birgt zudem drei mögliche Lesarten: Versteht man unter ‚Natur‘ die Wesensart des Menschen, dann verweist er auf das lyrische Ich, das sein Naturell in der Folge von Grünewald und Steller konstituiert. Des Weiteren kann der Titel die mimetische Nachbildung von Natur implizieren und den Anspruch einer ästhetischen Gestaltung ‚nach der Natur‘ erheben. Drittens ist auch eine temporale Deutung möglich, die sich auf eine Zeit nach der Natur bezieht, nach der Ausrottung von Mensch und Natur und somit auf eine nachapokalyptische Welt Bezug nimmt.⁴³⁷ Neben der Fokussierung auf historische und biographische Katastrophen sind Sebalds Texte allesamt von dem Thema der Zerstörung durchzogen, genauer gesagt, der „Naturgeschichte der Zerstörung“ (LL 38).

⁴³⁴ Vgl. Ullrich, Wolfgang: Autoritäre Bilder. In: Ackermann (Hg.): Drei, 2009, S. 15-23, hier S. 16.

Wie Claudia Albes konstatiert hat, gliedert sich das fast hundert Seiten umfassende Langgedicht zwar in drei etwa gleichlange Teile, doch bestehen diese wiederum aus „unterschiedlich vielen durchnummerierten Strophen: das erste Gedicht aus acht, das zweite aus einundzwanzig und das letzte aus sieben Strophen“, so dass die Gewichtung der klassischen triptychalen Konstruktion gewahrt bleibt. Siehe: Albes: Porträt ohne Modell, 2006, S. 55. Die Inversion für die Buchpublikation, die Stellers Biographie an die Stelle der ‚Mitteltafel‘ setzt, ist somit aus formaler, chronologischer, aber auch aus inhaltlicher Sicht, aufgrund von Stellers Relevanz für Sebalds literarische Karriere, von Bedeutung.

⁴³⁵ Ackermann: Sehnsucht nach Vollkommenheit, 2009, S. 46.

⁴³⁶ Zum Palimpsest-Begriff, siehe die Ausführungen unter Anmerkung 369.

⁴³⁷ Auf die verschiedenen Lesarten haben bereits Claudia Albes und Claudia Öhlschläger hingewiesen, vgl. Albes: Porträt ohne Modell, 2006, S. 53; Öhlschläger: W.G. Sebald - Matthias Grünewald, 2005, S. 268.

Sebald geht folglich von einem „fundamentalontologischen Gesetz der gewalttätigen Vernichtung von Formen von Leben aus, das ‚naturgesetzlich‘ verankert“ ist.⁴³⁸ Die Beschreibung dieser Zerfalls- und Niedergangsthematik umfasst neben zerstörten Landschaften und Städten auch die zumeist eingeschränkte oder gar zerstörte Erinnerungsfähigkeit der Protagonisten, so dass Trümmer, Ruinen und Erinnerungsbruchstücke neu zusammengesetzt und kombiniert werden müssen, ein Verfahren des poetischen Rekonstruierens, dem alle Werke Sebalds unterliegen.

Anhand von Gemälden, Fotografien und unterschiedlichsten schriftlichen Dokumenten werden in „Nach der Natur“ auf geradezu archäologische Weise verschiedene Schichten der Historie offengelegt und somit drei Biografien rekonstruiert und miteinander in Verbindung gebracht. Jeder der drei Teile des Langgedichts stellt eine fiktionalisierte historische Person aus dem 16., 18. sowie dem 20. Jahrhundert in den Fokus. Die Biografien konstituieren sich über die Jahrhunderte hinweg in der jeweils vorhergehenden, indem ihre Lebenswege, wie Claudia Albes beschreibt, ungeachtet des historischen Abstands „geheimnisvolle raumzeitliche Verbindungen“ aufweisen.⁴³⁹ Die zahlreichen Motivkorrespondenzen, Zusammenhänge und Verweise zwischen Orten, Daten und Namen, die die drei Teile des Langgedichts verknüpfen, wurden von Markus R. Weber gar als „Beziehungswahn[...]“⁴⁴⁰ bezeichnet.

Handelt es sich bei den ausgeübten Professionen der Protagonisten um völlig unterschiedliche Bereiche, so gilt doch ihre gemeinsame Aufmerksamkeit der genauen Beobachtung der Welt, der Menschen, der Flora und Fauna und ihrer Darstellbarkeit, die sie als Maler, Forscher und Schriftsteller eruieren, rubrizieren und versuchen, in Form mimetischer Nachbildung in Bild sowie in Bild und Text wiederzugeben – ganz im Sinne des Titels: „Nach der Natur“. Wovon die Altarbilder Grünewalds, Stellers Reiseberichte und Beschreibungen sonderbarer Meerestiere, die mit Erläuterungen und Zeichnungen versehen sind, sowie das Langgedicht des lyrischen Ichs selbst, ein eindrückliches Zeugnis ablegen.

Die auffälligste raumzeitliche Verbindung nimmt der fränkische Ort Windsheim ein, in dem sich die Wege der drei Protagonisten treffen. Grünewald befindet sich 1525 in dem Ort, um die Werkstatt Jakob Secklers aufzusuchen, wobei er auch auf die Kupferstecher und Zeichner Barthel und Sebald Beham trifft (NN 29). Steller hingegen stammt gebürtig aus Windsheim,

⁴³⁸ Baumgärtel, Patrick: Mythos und Utopie. Zum Begriff der „Naturgeschichte der Zerstörung“ im Werk W.G. Sebalds, Frankfurt a.M., Berlin, Bern [u.a.] 2010, S. 24. Baumgärtel setzt sich in seiner Studie dezidiert mit dem Begriff der „Naturgeschichte der Zerstörung“ in Sebalds Werk auseinander, siehe besonders S. 21-26.

⁴³⁹ Albes: Porträt ohne Modell, 2006, S. 51.

⁴⁴⁰ Weber, Markus R.: Phantomschmerz Heimweh. Denkfiguren der Erinnerung im literarischen Werk W.G. Sebalds. In: Delabar, Walter/ Jung, Werner/ Pergande, Ingrid (Hg.): Neue Generation - neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre, Opladen 1993, S. 57-67, hier S. 59.

1709 erblickte er dort das Licht der Welt und wuchs in einfachen Verhältnissen auf, bevor er sich auf entfernte Expeditionen begab (NN 37). Die raumhistorische Klammer, die der Ort Windsheim bildet, schließt sich im Jahre 1943. Als die Mutter des Erzählers bemerkt, dass sie mit ihm schwanger ist, hält sie sich gerade in eben diesem Ort auf (NN 74).

Neben dieser geographischen Überschneidung enden alle drei Teile mit diversen Schnee Bildern. Im ersten Teil wird zusätzlich noch Grünewalds Maria-Schnee-Altar beschrieben, bevor er mit den folgenden Worten endet: „So wird, wenn der Sehnerv/ zerreißt, im Stillen Luftraum/ es weiß wie der Schnee/ auf den Alpen“ (NN 33). Steller ist fasziniert von der Schneelandschaft, in der er letztendlich seinen bitteren Tod findet (NN 68), und die Schilderung von Altdorfers „Alexanderschlacht“, die den dritten Teil des Langgedichts beschließt, eröffnet den Ausblick auf „das im schwindende Licht sich/ auftürmende Schnee- und Eisgebirge“ (NN 99). Im Weiß der Schnee bilder schwindet alles von der Sehschärfe bis hin zum Leben, es gilt als Nichtfarbe und kann daher als Metapher des Unsichtbaren und Diffusen herangezogen werden, denn „Weiß kommt *vor* aller Farbe, und der Gedanke liegt nahe, daß es einst auch alle Farben und Lettern wieder in sich einholt – so wie alle Rede einst verstummen wird.“⁴⁴¹

Die Evokation triptychaler Ausprägungen vermag Dillbohner mit ihrer Arbeit ebenso auszulösen wie damit einhergehende unterschiedliche Rezeptionsmöglichkeiten. So führen die fünf miteinander verbundenen Maulbeerbaumpapierbögen die ‚Serie‘ des dreigliedrigen Bildtypus weiter, indem sie dem Betrachter gewissermaßen die Ansicht der Flügel gleichzeitig von beiden Seiten ermöglichen. Da Dillbohner den Schriftzug horizontal über die gesamte Bildfläche verlaufen lässt, wobei sich immer wieder die Buchstaben und Worte der unterschiedlichen Zeilen berühren und überlagern, betont sie auf visueller Ebene zusätzlich die starke Vernetzung der einzelnen Segmente.

Die in die Wachsschicht eingeritzte Schrift ruft sogleich Assoziationen mit einer Schreibtafel hervor. Die auf den Maulbeerbaumpapierbögen aufgetragene Wachsschicht wird vom Schreibprozess verdrängt, und erst das Auftragen der weißen Ölfarbe füllt wiederum die durch die Schrift entstandenen Rillen und Furchen aus. Diese mehrfache Bearbeitung der Oberfläche vernetzt die einzelnen Schichten der unterschiedlichen Arbeitsschritte miteinander und der von Dillbohner vollständig auf die Bildfläche übertragene Text des Langgedichts stellt die verbindende Komponente dar. Das prozessuale Herstellungsverfahren betont somit eindrücklich die Tiefendimension und vermag dadurch die Struktur von „Nach der Natur“

⁴⁴¹ Schmitz-Emans: Schrift und Abwesenheit, 1995, S.42.

widerzuspiegeln. Denn es geht im Langgedicht nicht um die epische Beschreibung von zeitlichen Abläufen, sondern um die Darstellung eines Raumes indem sich Augenblicke festschreiben und immer wieder neu überschreiben.

Dillbohner setzt die von Sebald entworfene Textlandschaft auf ihrer großformatigen Arbeit visuell um, und die Oberfläche, die sich aus mehreren Schichten zusammensetzt, die auf- und abgetragen wurden, vermag es, den unaufhörlichen Prozess des Sedimentierens ansichtig zu machen. Sie arbeitet von der Oberfläche in die Tiefe, so dass aus einer stummen eine beredete Fläche wird. Das heißt, anders als bei Sebald löst sich im weißen Raum nicht alles auf, sondern das ‚Weiß‘ der Ölfarbe, die sich in den zuvor durch die Schriftbewegung entstandenen feinen Spuren im Wachs absetzt, macht die Schrift sichtbar, materialisiert sich erst durch die teilweise Zerstörung und Verdrängung der Wachsschicht, die durch die weiße Ölfarbe wieder ersetzt wird.

Dass Dillbohner für ihr Werk handschriftlich das vollständige Langgedicht überträgt, erinnert zudem an mittelalterliche Skriptorien – Einrichtungen zur Niederschrift und Abschrift von Texten. Die Klosterschreibschulen, in denen das Kopieren von Handschriften eine der wichtigsten Tätigkeiten war und dem Schreiben im Sinne einer Neuproduktion in keiner Weise untergeordnet wurde, ermöglichte somit die Vervielfältigung und Tradierung. Es handelt sich um ein geradezu meditatives Verfahren, das eine völlige Kontemplation in das Werk erfordert, das repetiert und wiedergeschrieben wird. Der Prozess des Kopierens tritt in den Vordergrund und die damit einhergehende Überlieferung von kulturellem Wissen.

Dieser Bezugsrahmen findet sich auch in dem Langgedicht wieder, bei dem es sich um eine „ungewöhnliche[...] Vermischung konkreter Beschreibung und abstrakter Reflexion, anschaulichen Erzählens und gelehrten Zitierens aus historischen Quellen oder Forschungen“ handelt, die laut Thomas Anz eine gewisse Ähnlichkeit zu einer Art Dichtung, „die im Jahrhundert der Aufklärung hohes Prestige besaß“, aufzeigt und daher in der „Tradition der ‚Lehrdichtung‘“ verortet werden muss.⁴⁴²

Form und Farbe von Dillbohners Werk – ein großformatig rechteckiger und tafelgrüner Bildhintergrund mit weißen Schriftzügen – unterstreichen diese Auslegung geradezu, indem sie Assoziationen an das gewöhnliche Material Kreide auf einer Tafel erwecken. Langwandtafeln, wie man sie noch immer an einigen Schulen und Universitäten antrifft, vollgeschrieben mit Formeln, Vokabeln oder wichtigen Daten, wie sie im Verlauf einer Unterrichtsstunde zum Wissensaustausch zusammengetragen werden, um nach deren

⁴⁴² Anz, Thomas: Feuer, Wasser, Steine, Licht. W.G. Sebalds eindrucksvoller Versuch Nach der Natur. In: Loquai: W.G. Sebald 1997, S. 58-60, hier S. 59.

Beendigung einem neuen Aufzeichnungsprozess zu weichen. Sie stehen seit jeher als Metapher für den menschlichen Geist und verweisen auf einen Ort des Wissens und der Lehre.



Abb. 3.12: Christel Dillbohner: Nach der Natur, 2005, Installationsansicht, Gallery Hirawata, Fujisawa, Tokyo

Der ephemere Charakter von Kreide auf einer Tafel weicht in Dillbohners Arbeit jedoch dem langwierigen und körperlich wesentlich mühsameren Prozess des Einritzens und Einkerbens in die Wachsschicht, bei der keine Farbe an die Oberfläche abgegeben wird, sondern Spuren hinterlassen werden, die nachträglich mit Farbe gefüllt werden. Nicht die Vergänglichkeit wird akzentuiert, sondern die Beständigkeit der Schrift und die durch sie vermittelte Geschichte. Da sich die Spur des Schriftzuges allerdings nicht vollständig mit der nachträglich aufgetragenen weißen Ölfarbe füllt, folglich nicht alle Buchstaben und Wörter sichtbar werden, wird zugleich aber auch deutlich, dass Wiederholung – hier die Abschrift des Langgedichtes – immer einem Akt der Veränderung unterworfen ist. Wiederholung holt nicht dasselbe wieder, auch wenn sie an das Gleiche erinnert, der Unterschied beginnt in der Wiederholung und folgt der Wahrnehmung von Differenz.⁴⁴³

Die Aktivierung von Erinnerungsspuren evoziert zwar Vorstellungsbilder, doch geschieht dies immer in einer entstellten Form, denn Erinnerung geht immer auch mit Vergessen, dem Verlust von Erinnerung, einher. Weshalb Thomas De Quincey als Vergleich für die Erinnerungsfähigkeit des menschlichen Gehirns die paradoxe Figur des Palimpsest

⁴⁴³ Ein Aspekt, der von Deleuze in seinem Werk „Differenz und Wiederholung“ expliziert wird. Siehe: Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung [1968], München 1992.

herangezogen hat, ein Medium das zugleich speichert und löscht und die Fähigkeit besitzt, weitzurückreichende Erinnerungen wieder zu aktivieren.⁴⁴⁴ Um Erinnerungsprozesse und deren immanente Unvollständigkeit zu beschreiben, nutzt Sebald gezielt Unschärfe und die Trübung der Sehkraft als ästhetische Wahrnehmungsmittel und unterstreicht auf diese Weise die konstitutive Differenz von unmittelbarer Erfahrung und Erinnerung. Er setzt, wie Claudia Öhlschläger überzeugend dargestellt hat, mit poetischen Mitteln Freuds These von der „Diskontinuität von Wahrnehmung und Gedächtnis“ um, die von der „Unähnlichkeit von Original und Abbild“ ausgeht und die Erinnerungstätigkeit daher als einen Vorgang beschreibt, „dem Trübungs-, Verschiebungs- und Verfälschungsfaktoren“ inhärent sind.⁴⁴⁵ Diese Unzulänglichkeit von Erinnerung veranlasst Sebald zu einem imaginativen und assoziativen Rekonstruktionsverfahren, das stets zwischen Fakt und Fiktion changiert und ihn daher einzig im literarischen Schreiben eine Möglichkeit der „Restitution“ sehen lässt (CS 248).

Ein gewisses Spannungsverhältnis zeichnet sich ebenfalls in der Oberflächenstruktur von Dillbohners Werk ab, denn das mit einer Wachsschicht beschichtete Maulbeerbaumpapier, das mit der Intention des Bewahrens von der Künstlerin beschrieben wird, impliziert unweigerlich einen Verlust, da die Schrift nicht aufgetragen, sondern durch den Akt des Abtragens fixiert wird. Die Spur der Schrift (Schrift als Ausdruck von Kultur) thematisiert somit Anwesenheit ebenso wie Abwesenheit, denn durch den Akt der Beschriftung wird die wächserne Oberfläche teilweise entfernt. Doch erst durch diese Spuren, die Verletzungen der Oberfläche, manifestiert sich die Schrift und ermöglicht in der Folge Erinnerung. Wenn aber „Sicherheit und Schrift zusammengehören, [...] dann muß Einritzen, Einschneiden, Einkerbten auf eine sehr elementare Weise mit Schutz und Verschönerung zu tun haben“, doch in „kein Material kann man schneiden oder ritzen, ohne es zu verletzen.“⁴⁴⁶ Christoph Türcke führt diesen Zusammenhang in seiner Studie zur kritischen Theorie der Schrift auf das Kainszeichen zurück, das in den menschlichen Körper eingeschnitten wurde, um ihn zu schützen, die Urschrift zeigt somit den Tod an, vor dem sie verschonen soll.⁴⁴⁷

⁴⁴⁴ Vgl. De Quincey, Thomas: *The Palimpsest of the Human Brain*. In: Ders.: *Collected Writings of Thomas De Quincey*, hrsg. von Masson, David, Bd. 13, London 1897, S. 340-349.

⁴⁴⁵ Öhlschläger, Claudia: *Unschärfe. Schwindel. Gefühle*. In: Vogel-Klein, Ruth (Hg.): *W.G. Sebald: Mémoire-Transfer-Images*, Strasbourg 2005, S. 11-23, hier S. 12. Öhlschläger verweist hier auf Übereinstimmungen zwischen Sebalds poetischer Gedächtniskunst und Freuds topologischem Gedächtnismodell. Vgl. diesbezüglich: Freud, Sigmund: *Notiz über den Wunderblock*. In: Ders.: *Studienausgabe*, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1982, S. 369.

⁴⁴⁶ Türcke, Christoph: *Vom Kainszeichen zum genetischen Code*, 2005, S. 17.

⁴⁴⁷ Vgl. Türcke, Christoph: *Vom Kainszeichen zum genetischen Code*, 2005, S. 17-27.

Das Zusammenfallen von Zerstörung und Gestaltung, das im Beschreiben der Wachsschicht anschaulich wird, kann als Widerhall von Sebalds literarischer Methode der Kontrastierung gesehen werden, denn „[d]ie Wirklichkeit der Zerstörung erscheint im Licht einer ‚Arbeit an der Wirklichkeit der Zerstörung‘, die Sebalds Ausführungen zufolge Destruktion und Konstruktion zugleich ist: Abbau und Aufbau.“⁴⁴⁸

In „Nach der Natur“ wird, ausgehend von den Bildern Grünewalds, die Ambivalenz der Natur beschrieben, die kein Gleichgewicht kennt und stattdessen ein wüstes Experiment ums andere macht: „Ausprobieren, wie weit sie noch gehen kann,/ ist ihr einziges Ziel, ein Sprossen,/ Sichforttreiben und Fortpflanzen,/ [...] während hinter uns schon die grünen/ Bäume ihre Blätter verlassen“ (NN 24). Das unmittelbare Nebeneinander von Zeugung und Zerstörung wird erneut anhand von Altdorfers Gemälde „Lot und seine Töchter“ (NN 74) thematisiert und die Beschreibung von dessen „Alexanderschlacht“ (NN 96-99) betont das kontrastive Verhältnis zwischen der dargestellten Schönheit der Natur und den sich bekriegenden Menschen, der enormen Destruktion menschlicher Kultur. Die von Friedrich Schlegel angesichts des Gemäldes geäußerten Interpretationsmöglichkeiten – „soll ich es eine Landschaft nennen, ein historisches Gemälde oder ein Schlachtstück?“⁴⁴⁹ – spiegelt sich auch in der Schilderung des lyrischen Ichs wider. Zuerst wird der Blick auf das Schlachtgetümmel im Bildvordergrund gerichtet: „Weit über hunderttausend, verkünden die Inschriften, zählen die Toten, über denen die Schlacht wogt zur Errettung des Abendlandes“ (NN 97), bevor sich seine Aufmerksamkeit auf die „Schönheit der Natur“ richtet und somit „auf jene Seite des Lebens [...] die man vorher nicht sah“ (NN 98). Im mittleren Teil steht Stellers wissenschaftliches Interesse und sein ausgeprägter Forscherdrang im schroffen Gegensatz zu der Ausbeutung und Ausrottung der von ihm entdeckten Natur, zu der seine Arbeit beigetragen hat, ja gar als Grundlage genutzt wurde:

[...] Verzeichnisse von 211/ verschiedenen Pflanzen,/ Geschichten von weißen Raben,/ seltsamen Kormoranen und Seekühen,/ eingebracht in den Staub/ einer endlosen Registratur,/ sein zoologisches Meisterwerk,/ de bestiis marinis,/ Reiseprogramm für die Jäger,/ Leitfaden beim Zählen der Pelze,/ nein, nicht hoch genug/ war der Norden. (NN 20)

Auch die Geburt des lyrischen Ich „am Christi Himmelfahrtstag“ 1944, lässt nur kurzfristig auf eine günstige Konstellation hoffen: „Die Mutter nahm dies/ zunächst für ein gutes Zeichen, nicht ahnend,/ daß der kalte Planet Saturn die Konstellation/ der Stunde regierte und

⁴⁴⁸ Öhlschläger: W.G. Sebald - Matthias Grünewald, 2005, S. 268. Öhlschläger zitiert hier Neumann, Gerhard: „lange bis zum Zerspringen festgehaltene Augenblicke“. W.G. Sebald liest aus seinem Buch *Die Ringe des Saturn*. In: Bayerische Akademie der Schönen Künste, Jahrbuch 13, Bd. 2, München 1999, S. 553-567, hier S. 561.

⁴⁴⁹ Schlegel, Friedrich: Dritter Nachtrag alter Gemälde. In: Ders.: Dichtungen und Aufsätze, hrsg. von Rasch, Wolf Dietrich, München 1984, S. 327-335, hier S. 329.

daß über den Bergen/ schon das Unwetter stand, das bald darauf/ die Bittgänger zersprengte und einen/ der vier Baldachinträger erschlug“ (NN 76). Bereits der Moment, indem sich die Mutter ihrer Schwangerschaft bewusst wird, ist an den Anblick der brennenden Stadt „Nürnberg in Flammen“ (NN 73) gekoppelt und lässt Geburt und Tod in unmittelbare Nähe rücken. Dieser Anblick, dem die Schwangere auf ihrer Reise ausgesetzt war, findet Jahre später in einem Déjà-vu-Erlebnis des lyrischen Ichs, dem damals ungeborenen Kind, seinen Widerhall. Beim Betrachten des Gemäldes „Lot und seine Töchter“ kommt es ihm vor, „als hätte ich all das/ zuvor schon einmal gesehen“ (NN 74).⁴⁵⁰ Der ‚Eindruck‘ des Erlebnisses auf die Mutter ist so stark, dass er sich sogar auf das ungeborene Kind in ihrem Leib überträgt, also generationenüberschreitend wirkt.

Die zeitliche Differenz von Ereignissen kann in der Malerei durch deren gleichzeitige Darstellung auf Gemälden überwunden werden, wie man es bei Grünewald und Altdorfer vorfindet. Die unmittelbare Nähe ermöglicht es dem Betrachter, das Ungleichzeitige gleichzeitig wahrzunehmen. Dieses Darstellungsverfahren der „Juxtaposition“ entspricht Sebalds Vorstellung von der Gleichzeitigkeit der Zeit, der Ansicht, dass alle Zeiten in einem Raum simultan bestehen und miteinander verbunden sind. Dieses Geschichtsbild von verschachtelten Räumen und übereinander gestapelten Schichten von Geschichte erzielt er in „Nach der Natur“ durch zahlreiche netzartige Verbindungen und Referenzen, die die drei Biografien miteinander verbinden, das lineare Zeitkontinuum aufweichen und eine simultane Lesbarkeit aller Schichten ermöglichen. Es herrscht eine „über die eigene biographische Vorzeit“ hinausgehende „Durchlässigkeit auf andere Zeiten hin“, die die Vorstellung evoziert, dass sich das Autorsubjekt über die Vorgänger, das heißt in deren Spuren konstituiert, was sich im permanenten Überschreiben des Vorherigen zeigt (UDE 156). Die Geschichte schreitet nicht voran sondern wiederholt sich.

Die starke inhärente Verwobenheit der einzelnen Teile akzentuiert Dillbohner auf visueller Ebene, wie bereits ausgeführt wurde, indem sie den Schriftzug horizontal über die gesamte Bildfläche verlaufen lässt. Die Buchstaben und Worte berühren sich mehrfach oder überschreiben einander gar und widersetzen sich jeglicher Gliederung oder Einteilung in Strophen und Verse. Stattdessen lässt Dillbohner auf der großformatigen Arbeit alles nebeneinander und zugleich für den Rezipienten ansichtig werden. Darüber hinaus nutzt die Künstlerin in ihrer Arbeit das Schreiben, als Weg der Wiederaneignung des verlorenen

⁴⁵⁰ Vgl. Mücke, Dorothea von: Autorschaft und Autobiographie, Bild und Gedächtnis in W.G. Sebalds *Nach der Natur*. In: Dünne, Jörg/ Moser, Christian (Hg.): Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien, München 2008, S. 143-160, hier S. 151.

Vergangenem und hebt somit die Schrift als Speichermedium und Mittel der Bewahrung und Tradierung explizit hervor. Mittels Schrift kann, was bereits anhand der Skriptorien beschrieben wurde, das Bedürfnis gestillt werden, die Zeit und damit einhergehende Kommunikationshindernisse überwunden werden. Durch das Medium der Schrift wird die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart permeabel. Denn im „Gegensatz zur Sprache sind Gedächtnis und Schrift Konservierungsmedien, die dazu dienen, dem ‚Meer des Vergessens‘ zu entfliehen“⁴⁵¹, weshalb die Schrift auch als Zentralmetapher der Erinnerung fungiert.

Wie bereits der „Itinerary“ ruft auch Dillbohners Werk „Nach der Natur“ aufgrund der Materialwahl und dem Herstellungsverfahren explizit Assoziationen mit der Wachstafel als Gedächtnismetapher hervor.⁴⁵² Dass die Verwendung von Wachs als Speichermedium kultureller Einschreibung besonders aus materialästhetischer Perspektive interessant ist, wurde bereits in der vorhergehenden Analyse thematisiert.⁴⁵³ Im Zusammenhang mit dem Akt des kopierenden Verfahrens, dem Abschreiben eines bestehenden Textes, scheint allerdings eine weitere Eigenschaft des Materials auf: Wachs kann auf vielfältige Weise als Kopiermedium eingesetzt werden, da es nicht nur Materialien (wie zum Beispiel Alabaster) simulieren kann, sondern es dient auch seit jeher als „Mittel, mit dem man Simulakra oder Substitute“ herstellen kann.⁴⁵⁴

Das Dillbohners Werk „Nach der Natur“ aber nicht nur die Abschrift eines literarischen Werkes darstellt, sondern es sich zugleich um ein ‚weitschreiben‘ von und ein ‚einschreiben‘ in ein bestehendes Werk handelt, wird nun in Hinsicht auf Sebalds eigenes Selbstverständnis als Autor und seiner Art der Selbstinszenierung als solcher weiter auszuführen sein.⁴⁵⁵

Der Autor Sebald schreibt sich in sein Werk ein, indem er sein lyrisches Ich mit zahlreichen autobiographischen Zügen ausstattet, und indem er dieses sich über die ‚Vorgänger‘ Grünewald und Steller konstituieren lässt, spielt er gleich mit mehreren Identitätszuschreibungen. Dies ruft einerseits ein hohes Maß an Authentizität hervor, und andererseits wird eine Genealogie entworfen, die erneut die Frage aufwirft „Wie weit überhaupt muss man zurück, um den Anfang zu finden?“ (NN 71), denn dieser Anfang reicht weit über die

⁴⁵¹ Assmann, Aleida/ Assmann, Jan: Schrift und Gedächtnis. In: Assmann, Aleida/ Assmann, Jan/ Hardmeier, Christof (Hg.): Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation, München 1993, S. 265-281, hier S. 266.

⁴⁵² Vgl. Weinrich: Sprache in Texten, 1979, S. 291.

⁴⁵³ Vgl. 3.1.2, S. 115.

⁴⁵⁴ Ullrich: Wächserne Körper, 2003, S. 27f.

⁴⁵⁵ Siehe zu diesem Aspekt die Ausführungen unter 3.1.2, S. 84-88 und unter 3.2.2, S. 124 sowie den Aufsatz von Mücke: Autorschaft und Autobiographie, 2008.

vorvorherige Generation der Großeltern hinaus. So verbindet der Name ‚Georg‘ – wenn man das lyrische Ich mit dem Autor Winfried ‚Georg‘ Sebald gleichsetzt – diesen mit ‚Georg‘ Wilhelm Steller und mit dem Maler Grünewald, der zwar nicht selbst Träger des Namens ist, aber das Langgedicht beginnt mit der Beschreibung des von ihm geschaffenen Lindenhardter Altars und der Darstellung des Heiligen Georgs darauf:

Georgius Miles,/ Mann mit eisernem Rumpf, erzen geründeter/ Brust, rotgoldenem Haupthaar und silbernen/ weiblichen Zügen. Das Antlitz des unbekannten/ Grünewald taucht stets wieder auf/ in seinem Werk als das eines Zeugen des Schneewunders, eines Einsiedlers/ in der Wüste, eines Mitleidigen/ in der Münchner Verspottung. (NN 7)

Die Darstellung des Heiligen Georgs könnte, so lässt der Text vermuten, ein Selbstporträt des Künstlers sein, der somit als Maler als auch als Porträtierer in sein Werk eingeht, was die Verbindung über den Namen ‚Georg‘ auch in diesem Fall gewährleistet. Die Figur des Heiligen Georgs wird als seltsam männlich-weibliches Zwitterwesen beschrieben, die am Bildrand, an der Schwelle von Fiktion und Realität steht, und sich somit gleich in mehreren Zwischenräumen bewegt (NN 7). Wie Claudia Albes weiter ausführt, hat Sebald mit Grünewald nicht von ungefähr einen historischen Protagonisten ausgewählt, dessen Identität mehr Fragen als Antworten aufwirft und somit dessen eigenes Spiel mit Identitäten widerspiegelt.⁴⁵⁶ Sebald stattet seine Ich-Erzähler durchgehend mit autobiographischen Anleihen aus, leiht ihnen in den Prosawerken gar sein Antlitz und lotet somit wiederholt die Kongruenz von Erzähler-Ich und Autorfigur aus.

Die Ausführung, Grünewald und Holbein hätten durch wechselseitiges Porträtieren „einander dort oft ein Denkmal gesetzt,/ wo ihre Wege sich kreuzten“ (NN 8), kann in Analogie mit Sebalds intertextuellen Verfahren gesehen werden, das er in einem Interview wie folgt beschrieben hat: „Ich habe immer versucht, in meiner eigenen Arbeit denjenigen meine Achtung zu erweisen, von denen ich mich angezogen fühlte, gewissermaßen den Hut zu lüften vor ihnen, indem ich ein schönes Bild oder ein paar Worte von ihnen entlehnte“ (LH 139). Das aufgrund dieser ausgeprägten Referenzerweisung „[h]inter jedem Buch des Komparatisten und poeta doctus Sebald [...] ein umfangreicher Handapparat“⁴⁵⁷ steht, der weit in die Vergangenheit reicht und die in ihm eingegangenen Vergangenheiten nicht einfängt, sondern gerade in ihrem Entferntsein evoziert und in einem palimpsestischen Gebilde

⁴⁵⁶ Vgl. Albes: *Porträt ohne Modell*, 2006, S. 56-58. Das gilt auch für Sebalds Prosawerke, hier sei exemplarisch auf die zweite Erzählung „All'estero“ aus „Schwindel. Gefühle.“ verwiesen, in der der Ich-Erzähler seinen Personalausweis verliert und ein anderer Hotelgast an seiner statt durch das Land reist. Aber auch der Ich-Erzähler gastiert daraufhin unter falschem Namen bzw. unter Angabe einer falschen Profession in Hotels und Gasthäusern (SG 129; 132; 209).

⁴⁵⁷ Wohlfarth, Irving: *Anachronie. Interferenzen zwischen Walter Benjamin und W.G. Sebald*. In: IASL, hrsg. Bachleitner, Norbert/ Begemann, Christian/ Erhart, Walter [et al.], Bd. 33, Hf. 2, Berlin, München, Boston 2009, S. 184-242, hier S. 186.

gegenwärtig hält. Sobalds Texte reflektieren stets ihren hohen Grad an Intertextualität: „Sie führen vor, daß es kein unschuldiges, kein ursprüngliches Lesen gibt, sondern nur ein Lesen auf schon vorgegebenen Textbahnen und -spuren.“⁴⁵⁸ Eine Kommunikation bleibt somit durch Bilder und Texte über die Zeitgrenzen hinaus gewährleistet und verleiht dem lyrischen Ich die Fähigkeit zwischen weit auseinanderliegenden Zeiten zu vermitteln, um sie zu bewahren.

Eine Form der Hommage stellt auch Dillbohners Werk dar, das nicht nur den Titel von Sebalds Langgedicht übernimmt und so explizit auf dessen Buch verweist. Das aneignende Verfahren macht den vollständigen Text zudem zum Ausgangspunkt und Gegenstand des Kunstwerks. So wie sich das lyrische Ich in „Nach der Natur“ über seine Vorgänger konstituiert, ja erst durch das Zitat seine Existenzgrundlage bezieht, das heißt, sich erst durch das Erzählen dieser Lebenswege selbst erschafft, so ist auch Dillbohners Position eindeutig aus der Nachgängigkeit gegenüber dem literarischen Raum zu denken, aus dem es hervorgeht. Dillbohner tritt hinter der literarischen Vorlage zurück und wird doch aufgrund der Art ihrer Umsetzung als Künstlerin sicht- und erfahrbar, indem sie sich wortwörtlich – über die handschriftliche Abschrift des Textes – in ihr Werk einschreibt. Dabei steht nicht die Modifikation des Ausgangswerkes im Fokus, sondern durch die Abschrift kann die Künstlerin das Werk in Besitz nehmen, es sich einverleiben und einen neuen Kontext generieren, der den ursprünglichen verwandelt. Dillbohners handschriftliche Kopie verdeutlicht, dass „Lektüre nicht nur eine Aneignung durch den Geist ist, sondern auch eine Aneignung durch den Körper“.⁴⁵⁹ Der handschriftliche Text, ausgeführt von der Künstlerin, lässt diesen mit der Zeichnung verwandt werden. Die Handschrift stellt wie die Malerei eine manuelle Fähigkeit des Körpers dar, verweist folglich unmittelbar auf die vorherige Anwesenheit und derzeitige Absenz des Produzenten, bewahrt aber zugleich seine Präsenz, die Spur des Künstlerkörpers. Daher weist die Handschrift einen gewissen Grad an Somatizität auf, sie hinterlässt immer die Spuren menschlicher Anwesenheit, ist Träger eines persönlichen Ab- und Ausdrucks, ein psycho-physischer Akt und generiert dahingehend Bedeutung: „Eingeschrieben ist also dem Text als verborgenes Bild der (Schrift-)Zug seines eigenen Schaffensprozesses: Selbst-Porträt“.⁴⁶⁰

Das Spurhafte der Schrift lässt den Leser zum Spuren-Leser werden, der auch den Gesten des Schreibprozesses nachsinnt – Schrift ist nie nur Element und Medium sondern immer auch Thema und ruft eine Reflexion über Schrift und den Schreibakt hervor und, damit

⁴⁵⁸ Öhlschläger, Claudia: *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse*, Freiburg i.Br., Berlin, Wien 2006, hier S. 23.

⁴⁵⁹ Mœglin-Delcroix: *Von der künstlerischen Aneignung literarischer Werke in Künstlerbüchern*, 2012, S. 252.

⁴⁶⁰ Muthesius, Marianne: *Mythos, Sprache, Erinnerung. Untersuchungen zu Walter Benjamins Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Basel 1996, S. 65.

einhergehend, die Zeit des Schreibens, die die Künstlerin aufgewendet hat. Das Bild der schreibenden Künstlerin evoziert darüber hinaus das Bild des schreibenden Autors, das wiederum auf den Moment der Textproduktion verweist – somit vermag die Schrift die Gegenwart des, oder besser gesagt, der Schreibenden zu implizieren.⁴⁶¹

Indem Dillbohner den Text abschreibt, einem Prozess der aktiven und performativen Erinnerung unterzieht – ganz im Sinne der Ansicht: was man schreibt, bleibt einem im Gedächtnis – werden die Schriftsätze nicht nur in die Gegenwart einer geistigen Aneignung zurückgeholt, sondern dem physischen Akt des Schreibens als einer besonderen Form der Wiederholung überantwortet. Ihr Kunstwerk stellt daher keinen „bloß bewahrenden Gedächtnisspeicher[...]“ dar. Im Akt eines „körperlichen Aneignungs- und Verinnerlichungsvorgangs“ hat sie das Gelesene ihrem „eigenen Wesen assimiliert“ und sozusagen als Medium fungiert, um im Anschluss an den Akt der künstlerischen Aneignung dieses neu erfahrbar und zugänglich zu machen.⁴⁶²

Das von Dillbohner verwendete Bienenwachs erinnert in diesem Zusammenhang unweigerlich an das Bienengleichnis von Francesco Petrarca, der zur Erörterung seines Stils auch sein Verhältnis zu Vorbildern reflektiert und dies am Beispiel der Bienen veranschaulicht, die die Stoffe zur Produktion überall sammeln und auflesen, aber erst in ihrem Organismus in Honig verwandeln:

Cuius summa est: apes in inventionibus imitatandas, que flores, non quales acceperint, referunt, sed ceras ac mella mirifica quadam permixtione conficiunt.⁴⁶³

Die siebzehn einstündigen Sitzungen verweisen auf einen langsames Exerzitium der handschriftlichen Abschrift, die eine meditative Auseinandersetzung ermöglicht und damit den Aneignungsprozess als einen Akt erscheinen lässt, der sowohl zwischen mechanischer Reproduktion und schöpferischer Kreation als auch zwischen künstlerischer Individualität und anonymisierender Selbstauslöschung oszilliert. Jedem aneignenden Verfahren ist diese Ambiguität inhärent, da es sich stets zwischen Zerstörung, Einverleibung und Neukreation bewegt, wofür sich der Begriff des Palimpsests auch als adäquates Denkmodell anbietet:

[...] um die in Bildern konkretisierte Kohärenz bzw. Koexistenz nicht nur von Original und Kopie, von Vorbild und Nachbild, sondern weiter gefasst auch von Erinnerung und Gegenwart, von Authentizität und Inszenierung, von Identität und Differenz etc. systematisch als eine heterogene Schichtenordnung

⁴⁶¹ Der hohe Grad an Intertextualität in Sebalds Text vereint zahlreiche ‚Schreibende‘ in sich, wie bereits die Motti von Dante, Klopstock und Vergil zu Beginn eines jeden Abschnitts verdeutlichen.

⁴⁶² Butzer: Gedächtnismetaphorik, 2005, S. 20.

⁴⁶³ Petrarca, Francesco: Familiarium rerum. Liber primus 7, hrsg. von Vittorio Rossi, Florenz 1933, S. 39. „Es gilt bei der Erfindung die Bienen nachzuahmen, die die Blumen nicht so heimtragen, wie sie sie vorgefunden haben, sondern durch eine wundertätige Vermischung Wachs, Waben und Honig zustandebringen.“

zu erfassen und sie darüber hinaus theoretisch als ein symbolisches Bezugsgeflecht von Aneignung und Auslöschung, von Nehmen und Geben, von Imagination und Macht zu konzeptualisieren.⁴⁶⁴

Die typografisch-visuelle Gestaltung des Textes, die ihm eine zusätzliche Ästhetisierung verleiht, findet je nach Betrachterstandpunkt eine unterschiedliche Akzentuierung – aus der Nähe betrachtet, lassen sich die handschriftlich in die Wachsschicht geritzten Wörter und Sätze nachvollziehen, doch aus der Ferne verschwimmen diese zunehmend, so dass das Verhältnis zwischen Schrifttext und graphischer Struktur, zwischen Lesen und Betrachten nahtlos ineinander übergeht. Dem Rezipienten wird folglich eine doppelte Art von Aufmerksamkeit abverlangt, eine intermediale Wahrnehmungleistung, die zwischen sehen und lesen oszilliert. Dass die Handschrift den gemeinsamen Ursprung von Schreiben und Zeichnen bildet, wird anschaulich inszeniert und eröffnet somit ein unendliches Feld möglicher Lektüren, je nachdem ob sie als Schrift (,analytisch‘) oder als Bild (,synthetisch‘) wahrgenommen wird.

Eine Schrift, die der Betrachter nicht zu lesen vermag, an der er keine semantische Einheiten unterscheidet, wird vor seinem Auge leicht zum Bild; ein Bild, das der Betrachter analysierend deutet, wird von ihm – Einheit für Einheit – ,gelesen‘. [...] Und so läge der Unterschied zwischen Bild und Schrift nicht im Objekt ,an sich‘, sondern im Modus der Wahrnehmung.⁴⁶⁵

Sebald wie auch Dillbohner spielen mit beziehungsweise evozieren unterschiedliche Wahrnehmungsmodi, indem sie ihre spezifischen medialen Mittel einsetzen: Sebald setzt die Evokation des Bildnerischen und Dillbohner das bildnerische Potential von Schrift ein. Sie hantieren komplementär mit Formen des medialen Transfers im Medium des Bildes und der Schrift – die literarische Transposition bildender Kunst sowie Text im visuellen Kunstwerk – so dass es jeweils zu Oszillationseffekten zwischen Literatur und bildender Kunst kommt.

In der zehnten von insgesamt einundzwanzig Strophen im zweiten Teil und somit an prominenter Stelle des Langgedichts befindet sich ein verstecktes Bildzitat von Albrecht Dürers Kupferstich „Melencolia I“ (1514). Das Werk wird nicht explizit genannt, aber mit der Beschreibung des Kapitäns Bering: „den neunundfünfzigjährigen/ Kopf in die Fläche der rechten,/ mit einem Flügelpaar/ tätowierten Hand gestützt, einen Stechzirkel in der Linken, bewegungslos sitzen“ (NN 48) rekurriert Sebald in der Mitte seines Werkes eindeutig auf den in der ikonographischen Tradition der Melancholie stehenden berühmten Stich Dürers.

Claudia Albes hat bereits auf die Vertauschung der linken und der rechten Hand hingewiesen und daraus das „Verhältnis zwischen der Dürerschen Bildfigur und der von Sebald beschriebenen Figur nicht als Vorbild-Abbild-Relation“ gedeutet sondern als inszeniertes

⁴⁶⁴ Krüger: Das Bild als Palimpsest, 2007, S. 140.

⁴⁶⁵ Schmitz-Emans: Abwesenheit der Schrift, 1995, S. 472.

„spiegelbildliches Verhältnis“, was, so Albes weiter, bezüglich der Genese zu Uneindeutigkeit führt, da „die Beschreibung [...] das Bild in eben dem Maße [erschafft], in dem sie es kopiert.“⁴⁶⁶ In diesem Zusammenhang muss die Technik der Druckgrafik genauer betrachtet werden, die sich aus ästhetisch-poetologischer Weise als relevant für Sebalds Werk erweist. So beschreibt er in einer Rede anlässlich der Eröffnung des Stuttgarter Literaturhauses im November 2001 einen Stich, ein Porträt des „kopfkrank[e]n] Senatspräsident[en] Daniel Paul Schreber [...] mit einer Spinne [sic] in seinem Schädel“ (CS 243), den ihm der Künstler und langjährige Freund Jan Peter Tripp zum Geschenk gemacht hat, als Inspirationsquelle für sein schriftstellerisches Arbeiten.⁴⁶⁷

[...] auf diesen Stich geht vieles von dem, was ich später geschrieben habe, zurück, auch in der Art des Verfahrens, im Einhalten einer genauen historischen Perspektive, im geduldrigen Gravieren und in der Vernetzung, in der Manier der *nature morte*, anscheinend weit auseinander liegender Dinge. Immerfort frage ich mich seither, was sind das für unsichtbare Beziehungen, die unser Leben bestimmen, wie verlaufen die Fäden [...]. (CS 243f.)



Abb. 3.13: Jan Peter Tripp: Schreber-Album N° 9, 1976

⁴⁶⁶ Albes: Porträt ohne Modell, 2006, S. 62-65.

⁴⁶⁷ Tripp, Jan Peter: Schreber-Album N° 9, 1976, 12 Kaltnadelradierungen, 10 cm x 7 cm.

Die Spinne entpuppt sich beim Betrachten des Stichts als Hummer, der unter der leicht abgehobenen Kalotte herauschaut, doch um die „immerfort wuselnden Gedanken“ (CS 243) in seinem Kopf zu beschreiben, die einem feinmaschigen Spinnengeflecht gleichen, wird wohl die Spinne, die als Symbol für dichterische Produktion steht, herangezogen.

Die Kaltnadelradierung ist ein manuelles Tiefdruckverfahren auf Kupfer- oder Zinkplatten. Siehe: Rebel, Ernst: Druckgrafik. Geschichte – Fachbegriffe, Stuttgart 2003, S. 188f.

Der Künstler Jan Peter Tripp, der eben jenen Stich von Daniel Paul Schreber angefertigt hat, äußert sich über Sebalds schriftstellerisches Verfahren, indem er auf alte künstlerische Handwerksweisen zurückgreift, um dessen Zugang zu beschreiben:

Weit entfernt von der expressiven Ausdrucksweise des Holzschnitts legt er weitläufige Panoramen an in schier unglaublicher Vernetzung und Dichte. Und wie in der *Manière noire* verfügt er so über eine stufenlose und unerschöpfliche Skala von Grauwerten, die allein geeignet ist seine subtilen Inhalte auf die Räder zu bringen. [...] Aus der Finsternis ins Licht zu arbeiten ist eine Gewissensfrage – Abtragen statt Aufsetzen. Behutsam nur sollte sich demgemäß der Schattenbewohner dem gleißenden Licht aussetzen.⁴⁶⁸

Bei der Kaltnadelradierung wie auch beim Verfahren der *Manière noire* (beides manuelle Tiefdruckverfahren) muss zur Erzeugung des Bildes mit Hilfe einer Nadel Material von der Druckplatte abgetragen werden, ein nur langsam fortschreitender und präzise auszuführender Prozess. Sebald selbst wie auch Tripp nutzen hier die Verfahrens- und Wirkungsweise der künstlerischen Druckgrafik, eine Technik zur Herstellung eines Bildmediums, zur Beschreibung von Sebalds poetischem Verfahren, das spurendurchsetzte Texte mit einer hochgradigen Vernetzung hervorbringt, die in mäandernden Sätzen voranschreiten.⁴⁶⁹ Die reduzierte Farbpalette, mit der aber vielfältige Tonwerte erreicht werden können, um eine kontrastreiche Licht-Schatten-Wirkung zu erzielen, spiegelt sich wiederholt in Passagen des Langgedichts wider, so zum Beispiel in der siebten und letzten Strophe des dritten Teils, der den Titel „Die dunkle Nacht fährt aus“ trägt. Das lyrische Ich unternimmt, um die „Vision Altdorfers“ (NN 97) zu sehen, bei Einbruch der „Dunkelheit“ (NN 96) eine Reise, die mit dem utopischen Ausblick in die Ferne auf Altdorfers „Alexanderschlacht“ endet:

Wir blicken/ über die Schlacht hin und sehen,/ von Norden nach Süden schauend,/ sehen wir ein Lager mit weißen/ persischen Zelten im Abendglanz liegen/ [...] und weiter noch in der Ferne das im schwindende Licht sich auftürmende Schnee- und Eisgebirge des fremden, unerforschten und afrikanischen Kontinents. (NN 98f.)

Um den künstlerischen Herstellungsprozess ihrer Arbeit zu beschreiben, zieht auch Dillbohner den Vergleich mit der Bearbeitung einer Druckplatte für Radierungen.⁴⁷⁰ Wie bereits die Werkanalyse gezeigt hat, muss auch die Künstlerin in einem langwierigen Prozess aus der dunkelgrün eingefärbten Wachsschicht durch partielles Abtragen von der Dunkelheit,

⁴⁶⁸ Tripp, Jan Peter: Im Schattenreich. In: Vogel-Klein: W.G. Sebald, 2005, S. 3-10, hier S. 7.

Unter *manière noire* (Schabkunst, Schwarzkunst, Mezzotinto) versteht man ein manuelles Tiefdruckverfahren, charakteristisch sind die kontinuierlichen Übergänge sowie eine „samtige Ton-in-Ton-Malerei“, weshalb sie hauptsächlich zur Gemäldereproduktion verwendet wurde. Siehe: Rebel: Druckgrafik, 2003, S. 239f.

⁴⁶⁹ Um das Abbildungsmaterial in Sebalds Prosawerken zu beschreiben, greift Klaus Jeziorkowski ebenfalls auf die Druckgrafik zurück: „Jenes Schwarz und Weiß und unendlich differenzierte Grau in ihnen ist der Raum der Trauer und des Gedenkens, der langsam mahlenden Zeit. Daher bekommen die Sebaldschen Fotografien den Gestus alter Stiche und Embleme [...]“. Siehe: Jeziorkowski: Wiederholte Beschriftung, 2004, S. 226.

⁴⁷⁰ Diese Aussage ist der persönlichen Korrespondenz der Autorin mit Christel Dillbohner vom 16.09.2012 entnommen.

ins Licht arbeiten und erst durch die weiße Ölfarbe, die sich in den feinen Rillen ablagert, wird die weiße Schrift auf dem dunklen Untergrund für den Betrachter erkennbar.

Der Begriff Druckgrafik beinhaltet durch seine beiden Worthälften eine technische und eine zeichnerische Dimension: „*graphein* (Grafik) verweist auf den Prozess des Einritzens, Eingrabens, Einschneidens einer Form in ihren materiellen Träger“ und der daran anschließende ‚Druck‘ bezeichnet den „primär technischen Werkanteil, der darin besteht, dass die Farbe von der grafisch behandelten Druckform auf den Formträger“ übertragen wird.⁴⁷¹

Unterlässt man den Blick auf die technische Komponente des Verfahrens – den Druck – und betrachtet stattdessen die angefertigte Druckplatte, dann ist anzunehmen, dass Sebald bei der Beschreibung von Dürers Stich die Druckplatte und nicht den Abdruck evoziert, der eine Drehung der Perspektive mit sich bringt. Bei seinen ekphrastischen Beschreibungen geht Sebald stets vom Originalkunstwerk aus, dieses wird als physisch erfahrbares Objekt dargestellt, das sich an einem spezifischen Ort befindet, der zur Betrachtung aufgesucht werden muss, so auch am Anfang des Langgedichts: „die Flügel des Altars/ der Pfarrkirche von Lindenhart“ (NN 7). Durch die Insistenz auf dem singulären Original eines Kunstwerks kann die Begegnung mit diesem örtlich wie zeitlich festgehalten und ein Wiedererkennungseffekt erzielt werden, da das Kunstwerk gewissermaßen gegenüber seinem Betrachter den Standpunkt eines Augenzeugen einnimmt. Druck und Fotografie vermögen dies nicht, es sei denn, sie sind durch eine Markierung gekennzeichnet, wie die im dritten Teil beschriebene Fotografie eines Klassenfotos, das auf der Rückseite mit den Worten „in der Zukunft/ liegt der Tod uns zu Füßen“ (NN 72) versehen ist und somit als singuläres Objekt wahrgenommen werden kann.

Betrachtet man die Arbeit von Dillbohner mit Bezug auf das Verfahren der Druckgrafik erneut, dann fällt ebenfalls auf, dass sie den technischen Teil des Druckverfahrens zwar beginnt, indem sie Farbe auf die zuvor präparierte ‚Platte‘ aufträgt, doch der Druck auf einen Formträger, der reproduzierende Moment, wird ausgespart. Dillbohner akzentuiert damit, dass die Geste der Wiederholung keine Kopie zum Ausdruck bringt wie bei einer Reproduktion. Sie stellt vielmehr die Darstellung einer Bewegung, einer Interaktion dar, und so ist das Neue der Unterschied, den die Wiederholung erzeugt.

Wie gezeigt werden konnte, handelt es sich beim Werk „Nach der Natur“ daher nicht um eine bloße Abschrift, sondern das Werk vermag aufgrund seiner Materialität und Produktionsästhetik inhaltliche wie strukturelle Referenzen zum Langgedicht herzustellen.

⁴⁷¹ Rebel: Druckgrafik, 2003, S. 10f.

Erneut nutzt die Künstlerin ein literarisches Werk Sebalds als Ausgangspunkt und macht dieses zum Gegenstand ihrer eigenen Arbeit – sie setzt ihren Lektüreprozess in Form eines Wiederschreibens künstlerisch um. Obwohl es sich dabei um einen Akt des Kopierens, der Vervielfältigung handelt, erfährt Sebalds Werk eine neue Form der Singularität, in dem das literarische Werk, das mit seinen eigenen medienspezifischen Mitteln Bezug auf Referenzmedien wie Malerei und Fotografie nimmt, vollständig in den Bereich der bildenden Kunst transformiert wird – wobei das Medium der Schrift beibehalten wird – und in Form einer künstlerischen Arbeit den Status eines Unikats erhält, das als physisches Objekt aufgesucht werden kann. Die Arbeit verweist somit einerseits durch die genaue Abschrift des Prätextes und die Analogie zum druckgraphischen Verfahren auf Prozesse der Vervielfältigung, unterläuft diese aber andererseits wieder, denn während das als Ausgangsmedium dienende Buch ein Auflagenmedium darstellt, handelt es sich bei Dillbohners Kunstwerk um ein Unikat, das sich in seiner Materialität der Verbreitung und einfachen Lektüre widersetzt.

3.4 Synthese: Aneignung und Kondensation – Schreibprozesse

Die untersuchten künstlerischen Arbeiten der Künstlerinnen Dean und Dillbohner weisen, wie gezeigt werden konnte, jeweils explizite Rückgriffe auf ein literarisches Werk des Autors Sebald auf: Dean benennt ihre Arbeit nicht nur nach dem Autor und reproduziert eine Fotografie, die diesen zeigt, sondern beschreibt darüber hinaus die Lektüre von „Die Ringe des Saturn“ ausdrücklich als Ausgangspunkt ihres Künstlerbuches. Das Prosawerk wird zudem in Form von Zitaten, Paraphrasen und sogar auf einer Fotografie zu dessen Gegenstand. Dillbohner kartografiert hingegen die Reisebewegung des Erzählers, die das Prosawerk „Die Ringe des Saturn“ strukturiert, durch einzelne Textfragmente, die sie auf eine mit Wachs beschichtete Fläche aus Maulbeerbaumpapier einritz. Die zweite Arbeit der Künstlerin stellt eine vollständige Abschrift des Langgedichts „Nach der Natur“ dar, das sie auf wachsbeschichtete Maulbeerbaumpapierbögen überträgt.

Der ausgewählte Prätext ist somit jeweils im Transkript nachzuweisen. Es handelt sich daher bei allen drei Kunstwerken um eine explizite Form der künstlerischen Aneignung eines literarischen Werkes. Die Lektüre fremder Werke verbleibt bei Sebald wie auch bei Dean und Dillbohner nicht in einer passiven Tätigkeit, sondern wird in einen schöpferischen Akt überführt; während Sebald zum schreibenden Leser wird, werden die Künstlerinnen zu

produzierenden Rezipientinnen.⁴⁷² Die Übertragung von einem literarischen hin zu einem bildkünstlerischen Werk verläuft bei beiden Künstlerinnen unter Beibehaltung der Schrift. Dean wie auch Dillbohner wählen Formen des künstlerischen Schreibens, um aus der Kombination von Lektüre, Auswahl, Schreiben und Inszenierung heraus ihre eigenen künstlerischen Arbeiten zu entwerfen. Dean übernimmt in ihrem Künstlerbuch des Weiteren die für Sebalds Prosawerke charakteristische Medienkombination von Text und Bild, weshalb erst die Einbeziehung des Buches im Rahmen ihres mehrbändigem Ausstellungskatalogs „Tacita Dean. Seven Books“ (2003) auf die eindeutige Verortung im Kontext der bildenden Kunst verweist. Bei den künstlerischen Arbeiten Dillbohners tritt ein Medienwechsel hinzu: Sie verlässt das Medium Buch, durchbricht dessen Linearität und überträgt Text und Textfragmente auf einen Bildträger. Mit der so geschaffenen Fusion bewegt sie sich im Zwischenraum von Text und Bild. Dillbohner betont damit die Textbildlichkeit einer graphisch-visuell gestalteten Bildfläche (verstärkt durch die partielle Unleserlichkeit des Textes) ebenso wie die Textur eines Bildes im Schriftbild ihrer eigenen Handschrift und subvertiert somit jede Opposition von visuellen und verbalen Diskursen.

Die Rezeption ihrer künstlerischen Arbeiten, die Text und Bild kombinieren beziehungsweise Text im Bild vereinen, fordert, wie Sebalds Prosawerke, eine intermediale Wahrnehmungsleistung des Rezipienten, der aufgrund der medialen Verschränkung zugleich Leser und Betrachter ist.

Die Analysen verdeutlichen jedoch auch, dass die Aneignungsstrategien über diese expliziten Merkmale hinausgehen. Dean und Dillbohner rufen mit ihren künstlerischen Arbeiten auch implizite Verweise auf narrative Verfahren sowie strukturelle und inhaltliche Aspekte von Sebalds Werken hervor und überführen diese in künstlerische Ausdrucksformen: Dean vermag mit der Gegenüberstellung der Fotografien, welche die zerstörte Stadt Goch im Jahre 1944 und die wiederaufgebaute Stadt 2003 darstellen, eine Thematik aufzurufen, die sich durch das gesamte Œuvre Sebalds zieht. Sie setzt damit dessen Ansicht, dass der Wiederaufbau keinerlei Raum für Überreste einer vergangenen Zeit lasse und somit eine Verdrängung begünstige, durch die kontrastive Darstellung ins Bild.

Dillbohner übernimmt Sebalds Verfahren der ‚Zergliederung‘, das dieser an Rembrandts Gemälde expliziert, bevor er es auf die Landschaft East Anglia und ihre Bewohner überträgt, und wendet es durch die Wiedergabe der zugrunde liegenden Struktur des Prosawerks „Die Ringe des Saturn“ in ihrer eigenen Arbeit an. Die Materialwahl stellt einen ebenfalls besonders zu berücksichtigenden Aspekt dar, da ihr eine sinnkonstruierende Funktion

⁴⁷² Vgl. Assmann: Einleitung: Metamorphosen der Hermeneutik, 1996, S. 7-26.

zukommt. Besonders Sebalds Darstellung verschiedener Zeiten durch Akkumulation, Sedimentierung und Schichtenbildung sowie Gedächtnis- und Erinnerungsprozesse kann Dillbohner durch ihr Herstellungsverfahren und das organische und polyvalente Material Wachs ausdrücken und sichtbar machen.

Mit der vollständigen Wiedergabe des Langgedichts „Nach der Natur“ auf einem großformatigen Bildträger ermöglicht Dillbohner dem Rezipienten, den Text, der die Lebensläufe dreier Persönlichkeiten aus unterschiedlichen Jahrhunderten beschreibt, auf einen Blick wahrzunehmen. Sie schafft es dadurch auf geradezu performative Weise, Sebalds Ansicht von der Simultaneität der Zeit – der Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart, aufgrund derer durch Raum und Zeit alles mit allem verbunden ist – zu transportieren. Die Schrift dient als Vermittler zwischen den Zeiten, und zugleich manifestiert sich die Zeit als Dauer in ihr, die langwierige Zeit der Abschrift des Langgedichts durch die Künstlerin eingeschlossen.

Im Zusammenhang mit den künstlerischen Aneignungsprozessen von Dean und Dillbohner sei hier der Begriff der Kondensation betrachtet, bei dem es sich im Bereich der Naturwissenschaften um ein Verfahren der Verdichtung handelt, das einerseits den physikalischen „Übergang eines Stoffes vom gas- oder dampfförmigen in den flüssigen (od. festen) Zustand“ oder andererseits eine chemische „Reaktion, bei der zwei Moleküle unter Abspaltung eines einfachen Stoffes [...] zu einem neuen Molekül reagieren“ bezeichnet.⁴⁷³ Der Prozess der Reduktion durch Verdichtung wird von Gérard Genette im Rahmen der Intertextualitätstheorie als „eine autonome und aus der Entfernung, sozusagen aus dem Gedächtnis angestellte Synthese des zu reduzierenden Gesamttextes“⁴⁷⁴ betrachtet, dessen Hauptaugenmerk nicht länger auf Einzelheiten liegt sondern auf der Vermittlung der Gesamtbedeutung. Als ein prinzipielles Verfahren wird die Verdichtung auch innerhalb von Erinnerungskulturen angesehen: Sie findet sich in Begriffen wie „>verdichtete Vorstellung< (Maurice Halbwachs), >Erinnerungsort< (Pierre Nora), >Erinnerungsfiguren< (Jan Assmann) oder *convergence* (Ann Rigney 2005)“, wieder, die anzeigen, dass sich „die Bedeutung der Vergangenheit“ verdichtet, indem „komplexe vergangene Geschehnisse in der Erinnerung anhand von bestimmten Topoi [...], Bildern oder Persönlichkeiten repräsentiert werden“.⁴⁷⁵ Astrid Erll verweist darüber hinaus auf die literarischen Verfahren der Metaphorik,

⁴⁷³ Lemma: Kondensation. In: Wahrig-Burfeind, Renate (Hg.): Wahrig - Deutsches Wörterbuch, Gütersloh, München 2008. S. 865f.

⁴⁷⁴ Genette: *Palimpseste*, 1993, S. 331f.

⁴⁷⁵ Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, 2005, S. 144.

Intertextualität oder Allegorie, die sie als „Zusammenführung und Überblendung verschiedener semantischer Bereiche auf engstem Raum“ kennzeichnet.⁴⁷⁶

Aus dieser Perspektive betrachtet, stellen die untersuchten Kunstwerke jeweils eine ‚verdichtete Form‘ des literarischen Werkes dar, auf das sie im Akt der Aneignung zurückgegriffen haben. Dean wie auch Dillbohner machen wesentliche Strukturen und Schemata von Sebalds Prosa sichtbar und setzen in komprimierter Form inhaltliche und thematische Bezüge in einem nur 30 Seiten umfassenden Künstlerbuch, beziehungsweise auf einem Bildkörper, um. Betrachtet man an dieser Stelle erneut die unter 2.2. ausgeführten Aspekte von Sebalds Poetologie, die Heike Geffrey und Ellen Strittmatter veranlasste, den Autor als „Kondensator“⁴⁷⁷ zu bezeichnen, dann kann das verdichtende Verfahren der künstlerischen Arbeiten von Dean und Dillbohner ebenfalls als eine Form der Aneignung interpretiert werden, die die Künstlerinnen aufzugreifen verstehen und sichtbar machen.

Seinen Umgang mit Prätexten hat Sebald in seinem Essay „Le promeneur solitaire“ als Form der Anerkennung beschrieben: „Ich habe immer versucht, in meiner eigenen Arbeit denjenigen meine Achtung zu erweisen, von denen ich mich angezogen fühlte, gewissermaßen den Hut zu lüften vor ihnen, indem ich ein schönes Bild oder ein paar besondere Worte von ihnen entlehnte [...]“ (LH 139). Die künstlerischen Arbeiten von Dean und Dillbohner stellen wiederum eine Form der Hommage an den Schriftsteller Sebald dar, um die Erinnerung an dessen literarische Werke aufrechtzuerhalten (und damit einhergehend das darin enzyklopädisch zusammengetragene Gut an Literatur, Kunst und Geschichte). Hommage, hier verstanden als Huldigung eines Autors in Form einer an ihn und sein Werk erinnernden Darstellung, die im Modus der Besitzergreifung vonstattengeht, impliziert auch eine Art Selbstdarstellung, denn „[j]emand, der sich etwas aneignet, gibt diesem eine individuelle Prägung, legt seine eigenen Zwecke und Bestimmungen“ hinein.⁴⁷⁸ Dean wählt für ihre Arbeit „W.G. Sebald“ eine Form des kreativen Schreibens und positioniert sich mit dieser Arbeit als Künstler-Schriftstellerin. Die Inbesitznahme endet allerdings nicht bei der Übernahme der für Sebald charakteristischen Kombination von Text und Bild, mit der sie Strukturen und Schemata von dessen Prosa aufzugreifen und inhaltliche wie thematische Bezüge herzustellen versteht, sondern Dean eignet sich zudem Sebalds Biografie an und macht sie zum Gegenstand ihres Textes. Sebalds Leben und Werk fließen in den Text ein und werden darüber hinaus von Dean gekonnt mit ihrem eigenen Leben und Werkkomplex

⁴⁷⁶ Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, 2005, S. 144.

⁴⁷⁷ Geffrey/ Strittmatter: Wandernde Schatten, 2008, S. 8.

⁴⁷⁸ Jaeggi: Aneignung braucht Fremdheit, 2002, S. 62.

verknüpft, ganz so, wie auch Sebald sich als freier schöpferischer Geist verstand, der sein Selbst in expressiver Geste dauerhaft in seinen literarischen Werken auszudrücken pflegte. Das Spiel von ‚Vorgänger‘ und ‚Nachgänger‘, das Dean in Text und Bild umsetzt, ist Gegenstand der Arbeit, mit der sie sich zugleich in eine selbstgewählte Genealogie einschreibt.⁴⁷⁹ Besonders augenfällig wird dies bei der Gegenüberstellung von zwei im Text reproduzierten Fotografien: Am Ende der französischen Originalausgabe zeigt eine Abbildung Sebald, wie dieser im Rahmen der Verleihung des Heinrich Heine Preises im Düsseldorfer Institut neben der Büste des Dichters posiert.



Abb. 3.14: Tacita Dean: W.G. Sebald, 2003



Abb. 3.15: Tacita Dean: W.G. Sebald, 2003

Die andere Fotografie, die Teil der vorangestellten englischen Version ist, zeigt die Künstlerin bei den Aufnahmen zu einer Sound-Arbeit auf der Insel Naselesele, Fijii. Während ihr Aufnahmegerät die Geräusche der Umgebung einfing, vertiefte sich Dean laut eigener Aussage in die Lektüre von „Die Ringe des Saturn“. Auf der Fotografie bedient sie gerade das rechts neben ihr auf der Bank liegende Gerät, und auf der Ablage links von ihr kann man eine Kassette, Batterien und das Buch erkennen. Auf dem sichtbaren Buchrücken ist das Autorenporträt Sebalds nur zu erahnen, die Anordnung verweist jedoch ebenfalls darauf, dass Autorschaft stets ein kollektiver Akt ist. Sie ist die Summe der Einflüsse, die in die Darstellung einfließen und mit ihr zum Ausdruck kommen. Bereits das Cover von Deans Arbeit betont diesen Aspekt: Neben der Fotografie (ähnlich der oben abgebildeten, allerdings wurde die Fotografie auf dem Cover aus einer entfernteren Perspektive und mit einem weiteren Winkel aufgenommen) steht nur der Titel „W.G. Sebald“ und darunter der Name der Künstlerin „Tacita Dean“.

⁴⁷⁹ Auch Dillbohner stellt im Kontext ihrer Arbeit einen Zusammenhang mit dem eigenen Lebenslauf her, in ihren „Field Notes“ berichtet sie von der Forschungsreise nach East Anglia nach der die Arbeit „Itinerary“ entstanden ist sowie von einer bereits 1968 unternommenen Reise, die sie als Kind mit ihrer Mutter und ihrem Bruder in diese Gegend geführt hat.

Bei Dillbohner reicht die Huldigung des Autors Sebalds bis zur vollständigen körperlichen Vereinnahmung von dessen Werken. Beim „Itinerary“ spiegelt sich dies im Verfahren der Kartografie wider: Landkarten wurden nicht nur zur besseren Orientierung hergestellt sondern vor allem zur Demonstration von Besitzansprüchen; die Erschließung einer Landschaft impliziert deren Aneignung und damit einhergehende neue Machtverhältnisse.⁴⁸⁰ Überträgt man dies auf die künstlerische Aneignung des Prosawerks „Die Ringe des Saturn“ durch die Künstlerin Dillbohner, dann ist ihre Form der Kartierung des Prosawerks als Text im Bild zu bezeichnen und zugleich als eine Art demonstrative Darstellung der Inbesitznahme des Prätextes zu bewerten. Dem Akt der Zergliederung eines literarischen Territoriums, um dessen Grundstruktur zum Vorschein zu bringen, folgt die kartographische Darstellung, wobei das handschriftliche Vorgehen den Aspekt der körperlichen Aneignung und Inbesitznahme noch steigert. Diese Form der Aneignung und körperlichen Vereinnahmung findet sich auch in Dillbohners Arbeit „After Nature“ wieder, in der sie das vollständige Langgedicht Sebalds in einem langwierigen Prozess der handschriftlichen Niederschrift auf einen großformatigen Bildträger überträgt.

Dean und Dillbohner bedienen sich der Sprache in Form des geschriebenen Wortes als Medium ihres künstlerischen Ausdrucks und reflektieren so deren Materialität. Der Akt des Schreibens, der den künstlerischen Arbeiten zu Grunde liegt, kann im Falle Dillbohners, die auf die Handschrift zurückgreift, als physischer und psychischer Akt verstanden werden. Sie gibt Sebalds Werk in Auszügen oder gar vollständig wieder, wobei der Text ihren Körper durchläuft und im Akt des Schreibens wieder sichtbar wird. Da das Schreiben genauer als ein ‚Einritzen‘ der Schrift auf das mit Wachs beschichtete Maulbeerbaumpapier zu beschreiben ist, wird besonders die physische Intensität des Vorgangs betont. Durch Verwendung der Handschrift, die als Zeichen künstlerischer Individualität angesehen wird, tritt die Künstlerin somit als konstruierende und interpretierende Kraft sichtbar hervor.

Deans Arbeit findet dagegen nicht im Modus der Handschrift statt, und ihr Schreiben verbleibt auch nicht im Bereich der Wiederholung, es geht vielmehr über in ein Neu- und Weiterschreiben, das mit einem Selbstverständnis als Schriftstellerin und dem Begehren nach Autorschaft einhergeht; sie übernimmt aktiv den geistigen Prozess der Textproduktion. Dem Aneignungsprozess eines literarischen Werkes durch eine Künstlerin, besonders das eines männlichen Autors, der darüber hinaus Geschichte mit Geschichten über männliche Akteure

⁴⁸⁰ Dass dieser Gedanke im Prosawerk ebenfalls auf diese Weise thematisiert wird, wird im 5. Kapitel ersichtlich, das sich unter anderem mit der Erschließung des Kongo auseinandersetzt und in dem es heißt: „Damals war der Kongo nur ein weißer Fleck auf der Afrikakarte gewesen“ und kurz darauf „The white patch had become a place of darkness“ (RS 143).

(Roger Casement, Joseph Conrad, Michael Hamburger, u.a.⁴⁸¹) beschreibt, birgt auch heute noch das Potential, Aufmerksamkeit zu erregen. Wie Isabell Graw konstatiert, standen Künstlerinnen lange Zeit „nicht die gleichen Aneignungsbedingungen und -möglichkeiten“ wie ihren männlichen Kollegen zur Verfügung, weshalb „Aneignung als Form der künstlerischen Praxis, die in der Postmoderne zu einer legitimen wurde, für Künstlerinnen eine besondere Bedeutung oder Attraktion“ besitze.⁴⁸² Der Faktor ‚Geschlecht‘ ist auch in Hinsicht auf das Thema Erinnerung in der Kunst interessant, da sich auffällig viele Frauen mit dieser Thematik auseinandersetzen und somit die Analogie von Kunst, Gedächtnis und Weiblichkeit entsprechend der Tradition akzentuiert wird. Schließlich wurde bereits in der Götterwelt die Erinnerung einem weiblichen Wesen zugeschrieben: der Göttin Mnemosyne, Tochter von Uranus und Gaia, die als Mutter aller Musen gilt.⁴⁸³

Durch den Akt des in Besitznehmens, der gattungsübergreifend abläuft, öffneten sich für Dean und Dillbohner neue Rezeptionskreise, und sie wurden zugleich zu Teilnehmern eines für sie bis dato unerschlossenen Bereichs. Hier sei auf den Aufsatz von Lerm Hayes „W.G. Sebald, Joseph Beuys und Tacita Dean“ respektive die Abbildung des „Itinerary“ im von Dillbohner mit herausgegebenen Sammelband „Searching for Sebald“ verwiesen, der die Künstlerinnen bei einem Sebald interessierten (Fach-)Publikum bekannt gemacht hat.⁴⁸⁴

Hinsichtlich der Produktionsästhetik und -verfahren konnten Parallelen zwischen der schriftstellerischen Arbeit Sebalds und der künstlerischen Arbeit von Dean und Dillbohner herausgestellt werden: Sei es die ‚Kunst der Recherche‘, die eng verbunden mit dem Reisen zu Schauplätzen ist, der ‚objektive Zufall‘, der sich auch im Verfahren der Bricolage wiederfindet, die Bevorzugung von analogen Verfahren, das Heranziehen künstlerischer Techniken wie der Druckgrafik oder das Aneignen fremder Texte und Bilder. Hervorzuheben ist zudem, dass Sebalds Anspruch einer aktiven Leserschaft von den Künstlerinnen aufgegriffen wird. Sein Forschen wird mit Nachforschen beantwortet, mit dem Durcharbeiten und Wiederholen seiner Werke, um letztendlich an diese zu erinnern, allerdings nicht ohne sich selbst in die neue Form hineingeschrieben zu haben. Die dadurch entstandene

⁴⁸¹ Dass es sich in Sebalds literarischen Werken stets um männliche Protagonisten handelt, untersucht Helen Finch in ihrer Studie „Sebald’s Bachelors“. Siehe: Finch, Helen: Sebald’s Bachelors. Queer Resistance and the Unconforming Life, London 2013.

⁴⁸² Thomann, Mirjam: Die Spuren des Autors. Anzeichen von Kritik und Faszination in der Appropriation Art. Ein Interview mit Isabell Graw. In: Sabeth, Buchmann/ Mayer, Alexander/ Meunier, Karolin [et al.]: Wenn sonst nichts klappt: Wiederholung wiederholen, Hamburg, Berlin 2005, S. 215-224, hier S. 215. Siehe diesbezüglich auch: Graw, Isabell: Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts, Köln 2003.

⁴⁸³ Vgl. Meier: Kunst und Gedächtnis, 2002, besonders S. 137-139.

⁴⁸⁴ Lerm Hayes: Post-War Germany and ‚Objective Chance‘ (S. 412-439) sowie Dillbohner: Itinerary for a Walking Tour Through East Anglia (S. 388f.) beides in: Patt (Hg.): Searching for Sebald, 2007.

palimpsestische Struktur fordert wiederum von den Rezipienten ihrer Werke ebenfalls eine aktive Haltung, um die Schichtung und Überlagerung, die Verflechtung und Transgression nachvollziehen zu können.

Die verschiedenen unter 2.1.1 bereits aufgeführten Ausstellungspraktiken im Zusammenhang mit literarischen Werken finden sich auch hinsichtlich des sebaldschen Œuvres wieder. Das anschließende vierte Kapitel bietet einleitend einen Überblick über Ausstellungen, die das Werk des Autors auf vielfältige Weise aufgreifen, bevor dann die Ausstellung „Waterlog“ (2007) und eine Auswahl an künstlerischen Positionen in den Fokus der Untersuchung rücken. Der Ausstellungskontext ruft dabei zusätzliche Fragen auf, denen es nachzugehen gilt, neben der Rolle der Kuratoren muss das Ausstellungskonzept wie auch die Ausstellungsinszenierung beleuchtet werden.

4. Die Kunstaussstellung als ‚literarische Landschaft‘: „Waterlog“ (2007)

Art inspired by words inspired by landscape.⁴⁸⁵

Nachdem im dritten Kapitel künstlerische Einzelpositionen analysiert wurden, befasst sich das folgende Kapitel mit der Gruppenausstellung „Waterlog“, die 2007 in Norwich und Lincoln gezeigt wurde.⁴⁸⁶ Die Schau versammelte Werke von sieben Künstlern, die auf Einladung der Kuratoren entstanden sind. Die Arbeiten, darunter ein Video, ein Film, Fotografien, Zeichnungen und zwei Installationen, zeugen von einer intensiven Auseinandersetzung mit der Landschaft East Anglia und Sebalds Prosawerk „Die Ringe des Saturn“, das eine Wanderung durch diese Region beschreibt. Folglich kann anhand dieser Exposition die dezidierte und explizite Nachweisbarkeit künstlerischer Aneignung literarischer Werke des Autors Sebalds aufgezeigt werden, weshalb sie im folgenden Verlauf der Untersuchung in den Fokus rückt.



Abb. 4.1: Waterlog, 2007, Installationsansicht, Norwich Castle Museum & Art Gallery, Norwich

Da im kuratorischen Bereich ein großes Interesse an Sebald und seinen Werken auszumachen ist, gilt es, vorab in einem Überblick einige Ausstellungsprojekte vorzustellen, um die vielfältigen Möglichkeiten im Umgang mit dessen Literatur innerhalb von Kunstaussstellungen

⁴⁸⁵ Zitiert aus dem Artikel von Kennedy: Waterlog: Art inspired by words inspired by landscape, 2007.

⁴⁸⁶ Bode/ Millar/ Ernst (Hg.): Waterlog, 2007. Die Gruppenausstellung „Waterlog“ wurde im Norwich Castle Museum & Art Gallery (03.02.2007–15.04.2007) und dem Sainsbury Centre for Visual Arts (30.01.2007–24.06.2007) gezeigt und im Anschluss daran in Lincoln, The Collection (15.09.2007–16.12.2007) ausgestellt.

aufzuzeigen. Die ebenfalls in Auseinandersetzung mit dem Werk Sebalds entstandenen Ausstellungen weisen inhaltliche wie produktionsästhetische Analogien auf, welche allerdings zum größten Teil aus einer nachträglichen Zuschreibung durch die Kuratoren resultieren, was es anhand einiger Beispiele zu veranschaulichen gilt.⁴⁸⁷

Im Jahr 2006 zeigte die Tate Modern in der Level 2 Gallery, die sich der Präsentation von aktuellen Ideen, Themen und Trends der internationalen zeitgenössischen Kunst widmet, die Ausstellung „The Rings of Saturn“.⁴⁸⁸ In der Ausstellungsbroschüre heißt es, dass Sebalds Ton und Methode als Inspiration dienten, um eine Ausstellung zu kreieren, die wie das Werk des Autors „similarly allusive and associative“ sein sollte.⁴⁸⁹ Die Kuratorin Emma Dexter stellte Arbeiten der Künstler Steven Claydon, Nathalie Djurberg, Saul Fletcher, Thomas Helbig, Dorota Jurczak, David Noonan, David Wojnarowicz und Thomas Zipp zusammen, die ihr Interesse an Geschichte, Verlust, dem Vergehen der Zeit sowie dem Grenzbereich zwischen Fakt und Fiktion eint.

Massimiliano Gioni, der Direktor für Sonderausstellungen am New Museum in New York, benannte 2008 seine Ausstellung „After Nature“ ebenfalls nach einem Werk Sebalds.⁴⁹⁰ Über drei Stockwerke verteilt, stellte die Ausstellung mehr als neunzig Werke von 26 Künstlern aus, darunter Werke von Paweł Althamer, Huma Bhabha, Maurizio Cattelan, Werner Herzog, Tino Sehgal und August Strindberg sowie der Künstlerin Nathalie Djurberg, die bereits 2006 in der Schau „The Rings of Saturn“ mit einer Arbeit vertreten war. Gioni beschreibt den Bezug zu Sebald wie folgt:

As in a daydream, Sebalds character's live simultaneously in the present and in the past, faced with the memory of a world they can only know by examining its remains. After Nature is an exhibition that aspires to a similar hallucinatory confusion, a conflation of temporalities, a blurring of facts and fictions – an exhibition as a visual novel or as a *wunderkammer*. [...] It is a land of wilderness and ruins that exists in an imaginary time zone suspended between a remote past and a not-so-distant future.⁴⁹¹

Wenn Gioni die Ausstellung als „visual novel“ beschreibt, dann kann der Katalog als Ausstellung im Buchformat bezeichnet werden. Es handelt sich dabei um eine Kombination aus Sebalds 2003 bei Modern Library's erschienenem Langgedicht „Nach der Natur“ (in der

⁴⁸⁷ Ausnahmen stellen lediglich die Arbeit „Grey Index“ (2004) von Helen Mirra sowie die fotografische Reihe „L'Image fantôme“ (2012) der Künstlerin Moyra Davey dar, die im Rahmen der Ausstellung „L'Image Papillon“ (2013) gezeigt wurden und wie die Kunstwerke der „Waterlog“ Ausstellung auf der künstlerischen Aneignung literarischer Werke des Autors Sebalds beruhen.

⁴⁸⁸ Die Gruppenausstellung „The Rings of Saturn“ wurde in der Level 2 Gallery der Tate Modern, London vom 30.09.2006–03.12.2006 präsentiert.

⁴⁸⁹ Vgl. die Website zur Ausstellung „The Rings of Saturn“: www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/level-2-gallery-rings-saturn (11.11.2017).

⁴⁹⁰ Die Gruppenausstellung „After Nature“ wurde vom 17.07.2008–21.09.2008 im New Museum of Contemporary Art, New York gezeigt.

⁴⁹¹ After Nature, hrsg. New Museum New York. Ausst.-Kat. New York 2008, Umschlag o.S. Als weitere Inspirationsquellen neben Sebald nennt Gioni noch den Film „Lessons of Darkness“ (1992) von Werner Herzog sowie Cormac McCarthys Buch „The Road“ (2006).

Übersetzung von Michael Hamburger) in das 25 lose Bilder (9 cm x 15 cm) von Kunstwerken der Ausstellung gelegt wurden. Ein sechsseitiger ausklappbarer Einband, der neben einem Vorwort die Danksagung sowie einen Text von Gioni beinhaltet, ummantelt das Buch. Der Umschlag vereinnahmt somit das Langgedicht auch als physisches Objekt und die eingefügten Abbildungen von Kunstwerken innerhalb des Textes lassen eine Symbiose zwischen Literatur und bildender Kunst entstehen.⁴⁹² Dieser Rückgriff auf ein existierendes Buch, das nicht verändert, sondern ergänzt und durch diese Erweiterung von einem literarischen Werk zu einem Kunstkatalog transformiert wird, fällt wie unter Kapitel 1.5 beschrieben, in den Bereich der *Appropriation Literature*. Auf der Website des Museums wird die Publikation als „singular hybrid“ beschrieben, die sich, geprägt von der künstlerischen Tradition des *objet trouvé*, aus teils appropriiertem wie auch recyceltem Material zusammensetzt.⁴⁹³

Der französische Kurator, Autor und Kunstkritiker Nicolas Bourriaud, kuratierte 2009 „The Tate Triennial: Altermodern“. Mit dieser Ausstellung erklärte er die Postmoderne für beendet und rief stattdessen die sogenannte „Altermoderne“⁴⁹⁴ für eine zunehmend globalisierte Welt aus, was er in seiner Ausstellungsbeschreibung expliziert, in der er ebenfalls konkret Bezug auf Sebalds Werk nimmt:

The research [...] had its origins in two elements: the idea of the archipelago, and the writings of German émigré to the UK, Winfried Georg Sebald. [...] As for Sebald's writings – wanderings between 'signs', punctuated by black and white photographs – they appear to me as emblematic of a mutation in our perception of space and time, in which history and geography operate a cross-fertilisation, tracing out paths and weaving networks: a cultural evolution at the very heart of this exhibition.⁴⁹⁵

Die Ausstellung versammelte unter den Themen „Exiles, Travel, Borders, Heterochronia, Docu-Fiction, Archive, Energy, Viatorisation“⁴⁹⁶ Werke von 28 Künstlern, darunter Charles Avery, Gustav Metzger und Katie Paterson. Künstler, deren Werke bereits zuvor in Publikationen und Ausstellungen mit Bezug zu Sebald gezeigt wurden, finden sich ebenfalls in Bourriauds Auswahl. Tacita Dean und Tris Vonna-Michell sind in dem Sammelband „Searching for Sebald“ (2007), der neben wissenschaftlichen Beiträgen Kunstprojekte in

⁴⁹² Die nur lose in das Buch eingefügten Bilder von ausgestellten Kunstwerken rufen zugleich das von Sebald wiederholt beschriebene Auffinden von alten Postkarten und Fotografien in Büchern aus Antiquitätenläden oder Flohmärkten auf, die er zeitlebens sammelte und für seine Prosawerke als Bildmaterial verwendete. Vgl. Gfreis/ Strittmatter: Die dritte Dimension, 2012, S. 40.

⁴⁹³ Siehe: <https://www.archive.newmuseum.org/print-ephemera/7142> (09.12.2017).

⁴⁹⁴ Die Gruppenausstellung „The Tate Triennial: Altermodern“ war vom 03.02.2009-26.04.2009 in der Tate Modern, London zu sehen. Im Ausstellungskatalog erläutert Bourriaud den Begriff „Altermodern“ wie folgt: „The term ‚altermodern‘, which serves both as the title of the present exhibition and to delimit the void beyond the postmodern, has its roots in the idea of ‚otherness‘ (Latin alter = ‚other‘, with the added English connotation of ‚different‘) and suggests a multitude of possibilities, of alternatives to a single route.“ Siehe: Bourriaud: Altermodern, 2009, S. 12.

⁴⁹⁵ Bourriaud: Altermodern, 2009, S. 11f.

⁴⁹⁶ Siehe unter: www.2.tate.org.uk/altermodern/explore.shtm (21.01.2014).

Zusammenhang mit Sebald behandelt, vertreten, David Noonan in der Ausstellung „The Rings of Saturn“ (2006) und Marcus Coates sowie erneut Tacita Dean in der „Waterlog“ (2007) Ausstellung.

Ebenfalls im Jahr 2009 präsentierte das KAI 10 in Düsseldorf die Ausstellung „Remote Memories“, die Werke der Künstler Steven Claydon, Thea Djordjadze, Hansjörg Dobliar, Bernd Ribbeck und erneut David Noonan umfasste.⁴⁹⁷ In der Ausstellungsbroschüre äußert sich der Kurator Zdenek Felix über das Projekt im Rahmen der aktuellen Kunstszene, in der sich ein „wiedererwachtes Interesse an kulturhistorischen Phänomenen“ beobachten lasse. Als Beispiel führt er die Ausstellung „The Rings of Saturn“ (2006) auf, „die sich in einer melancholisch-romantischen Sicht de[m] kulturellen Gedächtnis genähert“ habe.⁴⁹⁸ Die von ihm kuratierte Schau „Remote Memories“ spürt dem „Bemühen zur Vertiefung des kulturellen Gedächtnisses“ ebenfalls nach, so Felix:

In den Werken der ausgewählten Künstler zeigt sich, dass Geschichte und Erinnerung selten auf direkter Anschauung beruhen, sondern vielmehr medial vermittelt sind. Die Grenzen zwischen historisch verbürgtem Zitat und einer Fiktionalisierung sowie assoziativen Aneignung historischer Stoffe sind dabei fließend.⁴⁹⁹

Die Auseinandersetzung mit Erinnerung vereint folglich auch die im KAI 10 ausgestellten Arbeiten, die sich sowohl auf die klassische Moderne als auch auf frühere Epochen der Kunstgeschichte beziehen und diese „mit Aspekten der Gegenwart“ mischen.⁵⁰⁰

Dass das Interesse an dem Autor Sebald im kuratorischen Bereich ungebrochen ist, davon zeugt die im Jahr 2013 präsentierte Ausstellung „L’Image Papillon“ im Musée d’Art Moderne, Luxemburg.⁵⁰¹ Die Ausstellung, die angeregt von den Prosawerken des Schriftstellers Sebald entstand, richtet „das Augenmerk auf die komplexen Beziehungen, die Bild und Gedächtnis miteinander verbinden“.⁵⁰² Der Kurator Christophe Gallois stellte sechzehn künstlerische Positionen zusammen, die ihre Auseinandersetzung mit Gedächtnis und Geschichte vereint und die eine Anzahl von Motiven aufweisen, die den Kern von Sebalds

⁴⁹⁷ Die Ausstellung „Remote Memories“ wurde im Kai 10/ Raum für Kunst der Arthena Foundation, Düsseldorf vom 16.05.2009–18.07.2009 präsentiert.

⁴⁹⁸ Zitiert aus der Ausstellungsbroschüre zur Ausstellung „Remote Memories“, auch einsehbar unter: www.kaistrasse10.de/rueckblick/2009/remote-memories.html (20.11.2017).

Bereits in den 1990er Jahren (der Entstehungszeitraum von Sebalds literarischen Werken liegt zwischen 1988 und 2001) war in der Kunst eine zunehmende Auseinandersetzung mit dem Thema Erinnerung zu vermerken, in den 2000er Jahren traten dann Fragen bezüglich digitaler Speicherung hinzu. Siehe diesbezüglich die im Forschungsüberblick aufgeführten Publikationen.

⁴⁹⁹ Zitiert aus der Ausstellungsbroschüre „Remote Memories“, einsehbar unter: www.kaistrasse10.de/rueckblick/2009/remote-memories.html (20.11.2017).

⁵⁰⁰ Felix, Zdenek: Wenn Erinnerungen Form werden. In: Remote Memories, hrsg. von KAI 10/ Raum für Kunst. Ausst.-Kat. Bielefeld 2009, S. 44-48, hier S. 44.

⁵⁰¹ Die Gruppenausstellung „L’Image Papillon“ wurde vom 23.03.2013–08.09.2013 im Musée d’Art Moderne in Luxemburg gezeigt.

⁵⁰² Siehe die Website zur Ausstellung: www.mudam.lu/de/expositions/details/exposition/limage-papillon/ (11.07.2017).

Werken bilden: „das Sich-Überkreuzen der Zeitlichkeiten, ein sensibles Verhältnis zum Dokument und zum Archiv, das Ineinandergreifen von persönlichem und kollektivem Gedächtnis, die Zerstörung, das Fragment, die Spur...“.⁵⁰³

Der Titel „L’Image Papillon“ stammt diesmal nicht von einem Werk des Autors Sebald, sondern von der Studie „W.G. Sebald. L’Image Papillon - suivi de W.G. Sebald: L’Art de Voler“ der französischen Wissenschaftlerin Muriel Pic.⁵⁰⁴ Sie untersucht darin das wiederholte Auftauchen von Schmetterlingen in Sebalds Werken und erkennt in der Figur des „image-papillon“ ein allegorisches Bild, das einerseits auf die wissenschaftliche Geste des Sammelns, der Archivierung (Stasis) verweist und zugleich im Gedächtnis den Ort einer Erfahrung sieht (Bewegung). Bei den 16 präsentierten Künstlern kommt es wiederum zu Überschneidungen mit den vorausgegangenen Ausstellungen, so trifft man etwa erneut auf Werke Tacita Deans und Tris Vonna-Michells, die beide darüber hinaus wie auch Helen Mirra und Felix Gonzalez-Torres in der Publikation „Searching for Sebald“ (2007) vertreten sind.

In allen soeben vorgestellten Ausstellungen bezogen sich die Kuratoren in ihrem Konzept explizit auf den Autor Sebald, was sie teils durch die Aneignung eines Titels seiner Werke demonstrierten oder, wie im Falle von „After Nature“, durch die Umwandlung von dessen Langgedicht in einen Ausstellungskatalog. Im Unterschied zu „The Rings of Saturn“, „After Nature“, „Altermodern“ und „Remote Memories“ integrierte die Schau „L’Image Papillon“ darüber hinaus Sebalds Prosawerke in das Ausstellungsdisplay, wie auf den nachstehenden Abbildungen der Ausstellung zu sehen ist.



Abb. 4.2 und 4.3: L’Image Papillon, 2013, Installationsansicht, Musée d’Art Moderne, Luxemburg

⁵⁰³ Siehe die Website zur Ausstellung: www.mudam.lu/de/expositions/details/exposition/limage-papillon/ (11.07.2017).

⁵⁰⁴ Pic, Muriel: W.G. Sebald. L’Image Papillon - suivi de W.G. Sebald: L’Art de Voler, Dijon 2009.

Jede der 16 künstlerischen Arbeiten wurde eingeleitet durch eine an der Wand angebrachte kurze Beschreibung von Künstler und Werk, und darunter befand sich ein Schaukasten mit einem Prosawerk Sebalds, dessen aufgeschlagene Seiten in direkten Zusammenhang mit der künstlerischen Arbeit gestellt wurden. Diese Form der Präsentation wurde genutzt, um „zwei Arten von Verhältnis, die das Herzstück von Sebalds Schreiben bilden“, auszuloten, die „Montage“ wie auch die „Koinzidenz“.⁵⁰⁵

Wie der kurze Überblick veranschaulicht, wurde das Œuvre Sebalds bereits auf vielfältige Weise für künstlerische Expositionen herangezogen. Die präsentierten Ausstellungskonzepte stellen zwar Bezüge zum Werk Sebalds her, indem sie sich bei der Auswahl der Kunstwerke von diesem leiten ließen, sich einen Buchtitel aneigneten, das Langgedicht in einen Ausstellungskatalog transformierten oder Prosawerke in das Ausstellungsdisplay integrierten, doch da diese Bezugnahmen allesamt nachträglich durch die Kuratoren vollzogen wurden, bietet sich dennoch keine der Ausstellungen als Untersuchungsgegenstand für die vorliegende Arbeit an, der es um die Analyse künstlerischer Aneignungen literarischer Werke des Autors Sebald geht.

Der Fokus richtet sich daher im Folgenden auf die, von der staatlich finanzierten gemeinnützigen Organisation Film and Video Umbrella unter der Direktion von Steven Bode, der neben Jeremy Millar auch die kuratorische Leitung übernahm, umgesetzte Ausstellung „Waterlog“ (2007), da sich die Herangehensweise der Kuratoren maßgeblich von den anderen Ausstellungen unterscheidet. Bode und Millar wählten nicht nachträglich zu einem vorab von ihnen entwickeltem Konzept Kunstwerke aus, sondern luden stattdessen sieben Künstler ein, sich mit Sebalds Prosawerk „The Rings of Saturn“ und der darin vom Erzähler durchwanderten Region auseinanderzusetzen. Es ging ihnen dabei ausdrücklich nicht, so Bode, um eine Illustration des Prosawerks, sondern

[...] to explore the wider landscape of the east of England, with the idea of the literary journey as one of its overarching themes. A guiding presence throughout was the figure of W.G. Sebald [...] and whose novel *The Rings of Saturn* (1998) describes an equally meandering circular walk, beginning and ending in Norwich.⁵⁰⁶

Der Aufforderung von Bode und Millar folgten die Künstler Marcus Coates, Tacita Dean, Alec Finlay, Guy Moreton, Alexander und Susan Maris sowie Simon Pope. Sie alle setzen sich mit der realen Landschaft East Anglias sowie mit der imaginären, in Sebalds Prosawerk beschriebenen Landschaft auseinander, um auf individuelle Weise selbst künstlerisch

⁵⁰⁵ Siehe die Website zur Ausstellung: www.mudam.lu/de/expositions/details/exposition/limage-papillon/ (11.07.2017).

⁵⁰⁶ Bode, Steven: Foreword. In: Ders./ Millar/ Ernst (Hg.): *Waterlog*, 2007, S. 6-7, hier S. 6.

produktiv zu werden. Es entstanden in der Folge sieben gänzlich unterschiedliche Arbeiten, so dass in diesem Fall die künstlerischen Positionen dahingehend untersucht werden können, wie sie das Werk Sebalds reflektieren, transformieren und sich auf unterschiedlichste Weise aneignen. Bevor dies anhand dreier detaillierter Analysen aufgezeigt werden soll, gilt es vorab das Konzept der Ausstellung, die übrigen präsentierten Werke und auch das Ausstellungsdisplay genauer zu exponieren.

Mit dem Titel „Waterlog“ nimmt die Ausstellung auf jene „waterlogged landscape“ mit ihren „sodden flatlands“ Bezug, in der sich über die Jahrhunderte die Geschichte der Region East Anglia abgelagert hat und die für Sebalds Erzähler in „Die Ringe des Saturn“ zum Gegenstand seiner Erzählung wird.⁵⁰⁷ Das Wort „waterlogged“ bedeutet so viel wie ‚voll Wasser‘ oder ‚wasserdurchtränkt sein‘, wie die Marschwiesen, die charakteristisch für diese Landschaft sind, und „log“ beziehungsweise „logbook“ steht darüber hinaus für ein Fahrtenbuch, Reisetagebuch oder Protokoll, also eine Aufzeichnungsform, die viele Informationen versammelt. „Waterlog“, so der Kurator Bode, ist der Ausdruck eines ‚Zuviel‘, eines Überschusses an Wasser wie auch an Informationen. Als Wanderer durch East Anglia respektive als Leser von Sebalds Prosawerk begibt man sich auf ein von Wasser und Erinnerungen gleichermaßen durchtränktes Terrain – das hierin enthaltene Bild einer Archäologie des Raumes entspricht der Auffassung von Orten als Gedächtnisräumen, in denen Spuren der Vergangenheit bewahrt sind, denen Sebald in seinem Werk wie ein „Nachgänger“⁵⁰⁸ folgt.

England, genauer gesagt die Region East Anglia, die die Grafschaften Suffolk, Norfolk und Cambridgeshire sowie Teile von Lincolnshire im Osten Englands umfasst, in der sich Sebald 1976 endgültig niederließ, ist in seinem gesamtem Œuvre präsent. Dies spiegelt sich bereits in dem 1974 entstandenen Gedicht „Norfolk“ wider:

Rückwärts segelnd
als Fahrgast mit
der vertriebenen Zeit

Eine luisianische
Landschaft von unsichtbaren
Windmühlen bevölkert

Wo im bemalten Boot
der Ägypter aus seinen
Feldern umherfährt⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ Die hier im Weiteren ausgeführten Erläuterungen stammen aus einem im Juni 2010 geführten Interview der Autorin mit dem Kurator Steven Bode.

⁵⁰⁸ Köhler: Gespräch mit Toten, 23.09.2000.

⁵⁰⁹ Sebald: Norfolk, 1974, S. 13. Zitiert nach Catling: Gratwanderung bis an den Rand der Natur, 2003, S. 32.

In keinem seiner Werke steht allerdings die Landschaft East Anglia und ihre Geschichte so im Fokus wie in seinem Prosawerk „Die Ringe des Saturn“. In diesem begibt sich der Erzähler von Norwich aus mit dem Zug zu dem Landschloss von Somerleyton und von da aus folgt eine sich über zehn Tage erstreckende Wanderung nach Lowestoft, Southwold, in die Hafenstadt Dunwich, über die Heide von Dunwich nach Middleton, wieder nach Southwold, Woodbridge, Orford sowie der Landzunge von Orfordness, über Woodbridge nach Harleston, durch die Gegend *The Saints* zum Dorf Ilketshall St. Margaret, nach Bungay und über die Marschwiesen des Waverney-Tals nach Ditchingham, wo er als letzte Station den Friedhof besucht, bevor er sich auf den Rückweg Richtung Norwich begibt.⁵¹⁰

Die Wanderung, die Sebalds Erzähler zurücklegt, stellt im Sinne von Michel de Certeau eine Form des erschließenden Gehens dar, bei dem Dinge, Zusammenhänge, Verborgenes und Vergessenes zugänglich gemacht werden:

We are struck by the fact that sites that have been lived in are filled with the presence of absences. What appears designates what is no more: ‚Look: here there was...‘, but can no longer be seen. Demonstratives utter the invisible identities of the visible: the very definition of the site is, in fact, to be this series of movements and effects between the shattered strata of which it is formed and to play upon those shifting levels. [...] Every site is haunted by countless ghosts that lurk there in silence, to be ‚evoked‘ or not.⁵¹¹

So trifft auch Sebalds Erzähler auf eine nur vermeintlich „entlegene[...] Gegend“ (RS 208), die vielmehr eine Vielzahl von Ereignissen und Personen verknüpft. Er durchwandert dementsprechend mehr als eine bloße geographische Topografie, denn die Landschaft entpuppt sich als Repositorium der Geschichte. Die Wanderung wird somit zu einer Reise durch die Zeit, bei der alle Orte Erinnerungen an Personen und Ereignisse wachrufen, die den Erzähler in die Vergangenheit führen.⁵¹² Dieser schildert daher nicht nur das Offensichtliche, sondern entwickelt aus dem Sichtbaren das Verborgene und nutzt die Möglichkeit der Erkundung und der Wiederentdeckung von Vergangenheit einer Kulturlandschaft, die nunmehr von Verfall und Zerstörung kündigt. In der von Leere gekennzeichneten Landschaft wird der Gang zum ‚Nach-Gang‘, begibt sich der Erzähler auf die Spuren⁵¹³ seiner Vorgänger, bewegt sich zwischen den Lebenden und den Toten und gerät somit in Grenz- und Zwischenräume. Der Erzähler gibt nicht einen durchgehenden Reisebericht wieder, sondern

⁵¹⁰ An dieser Stelle sei, wie bereits unter 3.2 auf Sebalds Artikel „Die hölzernen Engel von East Anglia“ hingewiesen, der als ein Ausgangspunkt für das Prosawerk „Die Ringe des Saturn“ angesehen werden kann: Sebald: Die hölzernen Engel von East Anglia, 1974.

⁵¹¹ Certeau, Michel de: Practices of Space. In: Blonsky, Marshall (Hg.): On Signs, Baltimore 1991, S.122-145, hier S. 143.

⁵¹² Zum Aspekt der „Raumdarstellung als Darstellung verräumlichter Zeit“ siehe: Schmitz-Emans, Monika: Sebalds Landschaften. In: Colloquium Helveticum 38, 2007, S. 241-270, hier S. 245-249.

⁵¹³ Wer geht, hinterlässt Spuren. Das dt. Substantiv „Spur“ entstammt dem althochdt. „spor“, was ursprünglich Fußabdruck bedeutet. Siehe: Lemma: Spur. In: Deutsches Wörterbuch von Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=spur (08.05.2014).

versammelt vielmehr die Geschichten anderer. Diese fließen in Form von Zitaten, Anekdoten, Zeitungsartikeln, Gemälden und Fotografien in die Erzählung ein und sind als erzählerische Durchquerung fremder Text- und Bildräume zu bezeichnen, die in einer Art Kompilation zusammengesetzt werden. Der Erzähler greift folglich nicht ausschließlich auf persönliche, sondern auch auf die Erinnerungen anderer sowie auf historische Fakten zurück und aktualisiert sie durch sein eigenes Schreibprojekt. Das Buch selbst stellt somit eine Art Sammlung historischer Mementos dar, wie man sie auch in musealen Räumen antreffen kann.⁵¹⁴ Räumlichkeiten, die ebenfalls wiederholt vom Erzähler auf seiner Reise aufgesucht und beschrieben werden, etwa das Landschloss Somerleyton Hall, der Sailors Reading Room und auch private Räume, die wie das Büro von Rosalind Dakyns oder das Haus Michael Hamburgers durch die rege Sammlertätigkeit ihrer Bewohner, die laut Walter Benjamin „eine Form des praktischen Erinnerns“⁵¹⁵ darstellt, als Archive zu bezeichnen sind und wie Sammlungen die Funktion eines Gedächtnisspeichers übernehmen.

Eine Form von Gedächtnisspeicher stellt auch die Ausstellung „Waterlog“ dar, deren künstlerische Arbeiten sich auf unterschiedlichste Weise mit der Landschaft East Anglia und Sebalds Werk „Die Ringe des Saturn“ auseinandersetzen. Der Ausstellungsbesucher wird wie der Erzähler des Prosawerks zum Wanderer, der zwar nicht durch die Weiten East Anglias, aber durch den Museumsraum, der eben diese Landschaft wiedererweckt, streift und auf bekannte und unbekannte Orte, Personen und historische Ereignisse trifft, die die Künstler zum Gegenstand ihrer Arbeiten gemacht haben.

Der raue Wind der Nordsee, der seit Jahrhunderten zu Erosionen an der Küste Ostenglands führt und bereits ganze Landstriche und Städte im Meer begraben hat, wird vom Erzähler während seiner Wanderung entlang der Küste am Beispiel der Stadt Dunwich beschrieben, deren Großteil durch die Sturmfluten in den Jahren 1286 und 1328 im Meer versunken ist, nahezu alle Gebäude einschließlich aller acht Kirchen:

Dunwich mit seinem vielen Türmen und vielen tausend Seelen ist aufgelöst in Wasser, Sand und Kies und dünne Luft. Wenn man von dem Grasplatz über dem Meer hinausblickt in die Richtung, wo die Stadt einst gewesen sein muß, dann spürt man den gewaltigen Sog der Leere. (RS 192)

Laut einer Legende können bei manchen Sturmfluten noch immer die Kirchenglocken im Getöse der Wellen vernommen werden. Diese Schilderung nahm Alec Finley zum

⁵¹⁴ Zum Aspekt des Sammelns und musealer Räume bei Sebald siehe auch: Johannsen: Kisten, Krypten, Labyrinth, 2008, S. 91-107; McIsaac: Museums of the Mind, 2007, S. 41-51; Long: W.G. Sebald, 2007, S. 27-45; Finkelde: Wunderkammer und Apokalypse, 2007, S. 554-568.

⁵¹⁵ Benjamin, Walter: Der Sammler. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. V.1, hrsg. von Tiedemann, Rolf Frankfurt a.M. 1982, S. 269-280, hier S. 271.

Ausgangspunkt seiner Bilderserie „Bell Method“. Diese besteht aus dreizehn Aquarellen, die eine Partitur für Kirchenglocken darstellt. Statt diese, wie üblicherweise, durch Zahlenreihen auszudrücken, ersetzte Finley die Zahlen durch farbliche Kreise und evoziert damit einen spannenden synästhetischen Effekt. Die Arbeit steht in Korrespondenz zu zwei großformatigen Fotografien Guy Moretons, die die Ruine von St. Andrew's in Walberswick zeigen, in der, wie man sich erzählt, die verlorenen Glocken von Dunwich im 18. oder 19. Jahrhundert recycelt wurden. Des Weiteren waren zwei von Finlays Kreisgedichten, die auf Rettungsreifen gedruckt waren, zu sehen sowie seine Arbeit „fall (for Michael Hamburger)“ – ein Apfel umwickelt mit einem bestickten Band auf dem wiederholt die Litanei „fall fall fall fall fall“ zu lesen war und die geradezu als ein materialisiertes visuelles Gedicht beschrieben werden kann. Außerdem wurden weitere Fotografien Moretons, die die Mündungen des Blythe, Yare und Marschwiesen des Waveney Tals zeigen, auf denen Himmel und Wasser scheinbar nahtlos ineinander übergehen, ausgestellt. Dieser Eindruck entsteht auch in der 26-minütigen Videoarbeit „Silentium“ von Alexander und Susan Maris, die eine Reise entlang des Flusses von Aldeburgh nach Snape und Horham zeigt. Orte, die mit dem Leben des Komponisten Benjamin Britten verbunden sind, dessen Werk wiederum in enger Verbindung zur Region entstand.⁵¹⁶ Musikalisch untermalt wird das Video von dem Stück „Tabula Rasa“ (1977) des estnischen Komponisten Avro Pärt, dessen zweiter Satz „Silentium“ der Arbeit seinen Titel gab. Weitere Arbeiten der Ausstellungen waren der Film „Michael Hamburger“ von Tacita Dean sowie die multimedialen Installationen von Marcus Coates „Britain's Bittern, ca. 1997“ und Simon Pope „The Memorial Walks“, die es im Anschluss an diese Einführung ausführlich zu betrachten gilt.

Die Ausstellung „Waterlog“ wurde im Norwich Castle Museum & Art Gallery sowie im nahegelegenen Sainsbury Centre for Visual Arts gezeigt, bevor sie weiter nach Lincoln in The Lincoln Collection zog. Die beiden Ausstellungsorte in Norwich befinden sich unweit von Sebalds Wohnort in Poringland und seiner Arbeitsstätte an der University of East Anglia und waren somit adäquate Orte für ein Projekt, das sich neben dem Autor auch die Region zum Thema setzt. Als besonders konvenabler Schauplatz kann das Norwich Castle Museum & Art Gallery aufgrund seiner weit zurückreichenden Geschichte und vielfältigen Sammlung angesehen werden. Die als königlicher Wohnsitz errichtete und ab dem 14. Jahrhundert als

⁵¹⁶ Die Verbindung Benjamin Britzens zur Region wird auch auf der Website zur Ausstellung betont: „Born in Lowestoft in 1913, and dying in Aldeburgh in 1976, Benjamin Britten is widely considered Britain's most important composer of the twentieth century, and one for whom the important influence of foreign composers [...] did little to undermine the profound importance of the local region upon his work.“ Siehe: www.waterlog.fvu.co.uk/ (08.09.2015).

Gefängnis genutzte Festung beherbergt seit 1894 ein Museum, das neben einer Sammlung über die Geschichte Norfolks, einer archäologischen und naturkundlichen Abteilung auch über einen Bestand an Keramiken und einer bedeutenden Sammlung an Werken der *Norwich School of Artists* verfügt.

Passend zu den alten Mauern des Gebäudes und dem melancholischen Grundton des Prosawerks entsprechend, wurde der Ausstellungsraum in ein „penumbral half-light“ getaucht, was laut Brain Dillon den Effekt erzielte „as though the exhibition were entombed, or taking place at the bottom of the sea“.⁵¹⁷ Somit wurde eine Atmosphäre geschaffen, die den Besucher in eine artifizielle Welt abtauchen und ihm für die Zeit des Ausstellungsbesuchs eine längst vergangene Zeit gegenwärtig erscheinen ließ.⁵¹⁸

Neben den Kunstwerken wurden zwei Exponate ausgestellt, die in dem Prosawerk sowohl beschrieben als auch abgebildet sind: ein Totenschädel, bei dem es sich um einen Abguss von Browne's Schädel handelt, der sich im Norfolk und Norwich University Hospital NHS Trust befindet sowie ein Musterbuch aus dem späten 18. Jahrhundert aus dem Bridewell Museum in Norwich. Das am Ende des Prosawerks abgebildete Musterbuch, in denen die Seidenmanufakturen ihre Stoffe zur Schau stellten, erscheint dem Erzähler als „einzig wahre[s], von keinem unserer Text- und Bildwerke auch nur annähernd erreichte[s] Buch“ (RS 338).



Abb. 4.4 und 4.5: Waterlog, 2007, Installationsansicht, Norwich Castle Museum & Art Gallery, Norwich

Durch die Integration dieser beiden Stücke in die Ausstellung wird eine Art nachträgliche Authentifizierung vollzogen, denn „[d]as museale Objekt ist ein authentisches Objekt“ wie Gottfried Korff und Martin Roth hinsichtlich der „Präsentation und Inszenierung historischer

⁵¹⁷ Dillon: *Airlocked*, 2007, S. 21.

⁵¹⁸ Vgl. Dillon: *Airlocked*, 2007, S. 23.

Objektensembles in Museen und Ausstellungen“ postulieren.⁵¹⁹ Die „Faszination des Authentischen“ sehen sie begründet durch das „den Objekten eingelagerte Spannungsverhältnis [...] von zeitlich Gegenwärtigem und geschichtlich Anderem“.⁵²⁰ Durch die Präsentation der historischen Objekte innerhalb der Kunstaussstellung erreichen die Kuratoren die Ambivalenz von Faktizität und Fiktion, die Sebalds Bücher prägt, zu evozieren sowie die darin herrschende Simultanität der Zeit in den Ausstellungsraum zu übersetzen. Auch wenn es den Kuratoren nicht um eine Re-Inszenierung der literarischen Vorlage ging, so weisen diese Inszenierungsstrategien durchaus auf eine intensive Auseinandersetzung hin, deren Niederschlag sich in vielfältigen Aneignungsstrategien wiederfindet.

Die Kuratoren der „Waterlog“ Ausstellung organisierten zudem die Tagung: „The Printed Path. Landscape, Walking and Recollection“, die am 29.09.2007 in der Tate Britain stattfand. Die Tagung, die erneut den Autor Sebald und die Beziehung zwischen Orten und Erinnerungen sowie das Wandern durch diese zum Ausgangspunkt wählte, war eine Kombination aus Vorträgen unter anderen von Marina Warner und Iain Sinclair, einer Lesung aus Sebalds Prosawerk „The Emigrants“, der Vorführung von Tacita Deans Film „Michael Hamburger“ und weiteren künstlerischen Interventionen von Alec Finley und Simon Pope. So schufen die Kuratoren Bode und Millar eine wissenschaftliche Erweiterung zum Ausstellungsprojekt und griffen damit sogleich auch Sebalds doppelte Verortung im Literatur- wie auch im Wissenschaftsbetrieb auf.

Der zur Ausstellung erschienene Katalog „Waterlog – Journeys around an exhibition“ vereint neben der Darstellung der ausgestellten Kunstwerke den bereits zitierten Essay von Brian Dillon, einen weiteren von Robert Macfarlane sowie Gedichte von George Szirtes und Matthew Hollis. Eine Reproduktion von Tacita Deans Künstlerbuch „W.G. Sebald“ (2003), das bereits im dritten Kapitel Gegenstand der vorliegenden Untersuchung war, schließt den Katalog ab. Ausdrückliches Ziel des Katalogs war es laut Bode eine Vielstimmigkeit und Interdisziplinarität zu erreichen, die auch Sebalds Bücher auszeichnet, und der Titel verweist einmal mehr auf den Moment der Reise, die raelen und imaginären sowie die Wanderschaft des Prosawerks an sich.⁵²¹ Den Katalog mit Deans Künstlerbuch „W.G. Sebald“ schließen zu lassen, das eine Hommage an den Autor darstellt und das Schreiben als künstlerisches

⁵¹⁹ Korff, Gottfried/ Roth, Martin: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Das historische Museum. Labor. Schaubühne. Identitätsfabrik, Frankfurt a.M., New York 1990, S. 9-37, hier S. 17.

⁵²⁰ Korff/ Roth: Einleitung, 1990, S. 17.

⁵²¹ Vgl. Bode: Foreword, 2007, S. 7.

Ausdrucksmittel nutzt, betont darüber hinaus das Unterfangen dieses Ausstellungskonzepts: die Verschränkungen und Grenzen zwischen bildender Kunst und Literatur auszuloten.⁵²²

Brian Dillons Beurteilung, dass es sich bei den einzelnen Kunstwerken der „Waterlog“-Ausstellung nicht um eine „translation of Sebaldian motifs and styles into artistic practice“, sondern um „a kind of excessive emanation of the book itself, a dissolving of its edges“ handelt, gilt es im Folgenden nachzugehen.⁵²³ Inwiefern sich Sebalds Präsenz in den Werken explizit nachweisen lässt, soll anhand von Tacita Deans Film „Michael Hamburger“ sowie den multimedialen Installationen Marcus Coates’ „Britain’s Bittern“ und Simon Popes „The Memorial Walks“ herausgearbeitet und expliziert werden.

4.1 Tacita Dean und ein Menschlicher Schatz⁵²⁴

Über was für Zeiträume hinweg verlaufen
die Wahlverwandtschaften und Korrespondenzen? (RS 217)

Die Künstlerin Tacita Dean, die bereits im II. Kapitel Gegenstand der Untersuchung war, hat im Rahmen der Ausstellung „Waterlog“ ein weiteres Werk in Rückgriff auf Sebalds Prosawerk „Die Ringe des Saturn“ geschaffen, ein filmisches Porträt im 16mm Format über den Dichter und Übersetzer Michael Hamburger.⁵²⁵

Die multimedial arbeitende Künstlerin ist besonders für ihre Filme bekannt, die sie trotz der technischen Entwicklungen im Gegensatz zu vielen ihrer Künstlerkollegen noch immer im 16 oder 35mm Format dreht. Der Aufruf „Save celluloid, for art’s sake“⁵²⁶ in der Zeitung *The Guardian* sowie die Präsentation ihres Filmes in der Turbinenhalle der *Tate Modern*, sind eine

⁵²² Anlässlich der Ausstellung wurde auch eine eigene Website eingerichtet, die anhand einer Landkarte die einzelnen Künstler und ihre Kunstwerke präsentiert und verortet – Abbildungen, Hintergrundinformationen und die auditiven Elemente, darunter Coates Lied sowie die Audioaufnahmen, die Teil von Popes Arbeit „The Memorial Walks“ darstellen, konnten und können weiterhin auf der Website abgerufen werden. Desweiteren fanden sich Informationen über Veranstaltungen sowie ein Blog auf der Seite, der während der Laufzeit nutz- und einsehbar war. Es handelt sich folglich um eine Ansammlung vieler Informationen und Aufzeichnungen, ganz im Sinne der von Bode erläuterten Implikation des Titels „Waterlog“. Die von Mark Wu erstellte Website findet sich unter: www.waterlog.fvu.co.uk/index.html (20.11.2015).

⁵²³ Dillon: *Airlocked*, 2007, S. 22.

⁵²⁴ Vgl. Dean, Tacita: *Menschlicher Schatz*. In: Tacita Dean, Bd. 2, 2011, S. 80.

⁵²⁵ Dean, Tacita: *Michael Hamburger*, Middleton, Suffolk (UK), 2007. 16mm-Farbfilm, 28 Min. Darsteller: Michel Hamburger und Anne Ellen File. Dean zögerte anfangs erneut ein Werk mit Bezug zu Sebald zu schaffen, doch als sie erfuhr, dass ihre Londoner Galeristin, der Frith Street Gallery, Jane Hamlyn, die Nichte von Michael Hamburger ist und somit die Möglichkeit einer Kontaktaufnahme zu dem Dichter bestand, dem Sebald in „Die Ringe des Saturn“ ein Kapitel widmete, sagte sie zu. Diese Information erhielt ich von dem Kurator Steven Bode in einem im Juni 2010 geführten Interview.

⁵²⁶ Dean, Tacita: *Save celluloid, for art’s sake*. In: *The Guardian*, 22.02.2011. www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/feb/22/tacita-dean-16mm-film (03.11.2017).

Hommage an das Medium Film und ein Versuch, die zunehmende Verdrängung des Films durch die digitalen Medien aufzuhalten.⁵²⁷

Das Thema ‚Zeit‘ – genauer gesagt das ‚Vergehen der Zeit‘ – steht in allen Werken Deans, so auch in ihren Filmen, im Mittelpunkt: „Für mich ist das Filmemachen mit dem Gedanken von Verlust und Verschwinden verbunden.“⁵²⁸ Die Intensität und Langsamkeit ihrer Filme erinnern an eine vergangene, unwiederbringliche Zeit, welche für sie einzig mit den Mitteln des Films auszudrücken ist, da dieser eine „Art Konzentration in der Zeit“ darstellt.⁵²⁹ Das Berechnen des Materials und des Lichts, die Nachbearbeitung an einer Schneidemaschine und das Hinzufügen jedes einzelnen Tons geben ihr den Raum und die Ausdrucksmöglichkeiten, die sie für ihre Filme benötigt, und was die digitale Produktion nicht vermag, da die digitalen Techniken:

[...] just does not have the means to create poetry; it neither breathes nor wobbles, but tidies up our society, correcting it and then leaves no trace ... It is too far from drawing, where photography and film have their roots: the imprint of light on emulsion, the alchemy of circumstance, marks upon their support ... what we are losing is a vast immensity of treasure and yet we are choosing not to replace it properly.⁵³⁰

Bereits während ihrer Zeit an der *Slade School of Fine Art*, wo sie die Malereiklasse besuchte, erwachte ihr Interesse für den Film. Statt auf Leinwand zu arbeiten, unterteilte sie größere Papierformate stets in viele kleine Segmente, um wie bei einem *Storyboard* anhand von aufeinanderfolgenden Zeichnungen Geschichten zu erzählen. Der ausgeprägte Hang zum Narrativen und das serielle Arbeiten bestimmten von Beginn an ihre Werke und so legte sie „schon immer beim Zeichnen Zeit und Ort“ für alles fest.⁵³¹ Ihre Filme haben nichts mit narrativer Kinoerzählung oder Dokumentarfilmen gemein, sondern zeugen vielmehr von ihrer malerischen Ausbildung – umgesetzt im Medium des Films. „Sie zeichnet mit der Kamera“,⁵³² wie Theodora Vischer konstatiert und auch die Künstlerin selbst, verortet ihre Filme im Rahmen der Malerei: „My films are more connected to painting than to cinema.“⁵³³ Es handelt sich folglich um eine reziproke Beeinflussung: Ihren Filmen haftet ein malerischer Moment an und ihre Kreidezeichnungen oder Fotogravüren zeugen von ihrem Interesse für

⁵²⁷ Die Präsentation des Films im Rahmen der Ausstellung: „The Unilever Series: Tacita Dean“, fand vom 11.10.2011-11.03.2012 in der Turbinenhalle der Tate Modern in London statt.

⁵²⁸ Schedlmayer, Nina: Festhalten, was entschwindet. In: Handelsblatt, 15.03.2011. <http://www.handelsblatt.com/panorama/kultur-kunstmarkt/tacita-dean-festhalten-was-entschwindet/3953402.html> (25.11.2017).

⁵²⁹ Herzog, Samuel: Filme sind Ereignisse, Momente in der Zeit - Tacita Dean im Museum für Gegenwartskunst. In: Kunstbulletin, 07./08.2000. www.kunstbulletin.ch/router.cfm?a=200007A04 (11.11.2017).

⁵³⁰ Vischer, Theodora (Hg.): Tacita Dean: Analogue. Drawings 1991-2006, Göttingen 2006, S. 8.

⁵³¹ Vischer (Hg.): Tacita Dean, 2006, S. 18.

⁵³² Schedlmayer: Festhalten was entschwindet, 25.03.2011.

⁵³³ Donoghue: Tacita Dean @ Marian Goodman Gallery, 16.04.2009.

den Film, wie zum Beispiel die Serie „The Roaring Forties: Seven Boards in Seven Days“ (1997).⁵³⁴ Mit weißer Kreide bemalte sie die sieben schwarzen Tafeln mit Szenen eines Seeabenteuers und fügte immer wieder kurze Notizen ein, Instruktionen wie „aerial view', 'fade up from black' and 'pan to action from out of frame', together with arrows indicating wind direction, prevent the viewer from being absorbed in an unfolding narrative.“⁵³⁵ Die schwarz-weiße Chromatik der Tafeln und die Instruktionen rufen erneut den Vergleich mit *Storyboards* hervor. Die zeitliche Begrenzung, der die Produktion unterlag, unterstreicht zudem den direkten Bezug zum Film, der stets zeitlichen Restriktionen unterliegt, die sie mit „The Roaring Forties“ auf die Malerei überträgt. Das Geschehen auf den Bildern, unterstützt durch die Anweisungen, wird durch den Betrachter in animierte Bilder transformiert, so dass sich während des Betrachtungsprozesses eine filmästhetische hybride Qualität entwickelt. Auch die Reihe „The Russian Ending“ (2001) ist inhaltlich wie formal stark von Deans Umgang mit dem Medium Film geprägt.⁵³⁶ Der Titel geht auf eine dänische Tradition in der Filmindustrie zurück, stets zwei unterschiedliche Filmenden zu drehen, ein glückliches Ende für den amerikanischen Markt und ein tragisches Ende für die russischen Zuschauer. Dean nimmt diese Tradition als Ausgangspunkt für ihre 20-teilige Fotogravüren-Serie, die aus alten Katastrophen-Postkarten – auf denen unter anderen ein Vulkanausbruch, ein gekentertes Schiff oder ein gestrandeter Wal zu sehen sind – entstand und die sie mit Regieanweisungen bezüglich Licht, Ton und Kameraführung versah. Das Lesen dieser Anweisungen und das gleichzeitige Betrachten der Aufnahmen setzt das Geschehen auf den Bildern im Auge des Rezipienten in Bewegung und bezieht ihn somit aktiv in die mögliche Narration der Bilder ein. Die Fotogravüren gleichen somit erneut *Storyboards*, die als imaginierte Schlusszenen von Katastrophenfilmen zu lesen sind und die Grenzen zwischen Fotografie, Radierung und Zeichnung sowie zum Medium Film verschwimmen lassen.

Bereits diese Beispiele machen deutlich, welchen Stellenwert das Medium Film für Deans gesamtes Œuvre einnimmt, und wie sich die unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksweisen gegenseitig beeinflussen und befruchten.

Der Farbfilm „Michael Hamburger“, entstand im 16mm Format und stellt in konzentrierter Form Deans Kunstfertigkeit im Umgang mit diesem vom Verschwinden bedrohten Medium

⁵³⁴ Dean, Tacita: *The Roaring Forties: Seven Boards in Seven Days*, 1997. Kreide auf Tafel, Sieben Tafeln à 240 x 244 cm. Siehe in: Tacita Dean, Bd. 2, 2003, o.S.

⁵³⁵ Delaney, Helen: *The Roaring Forties: Seven Boards in Seven Days*, 02.2002. www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=27061&tabview=text (17.11.2017).

⁵³⁶ Dean, Tacita: *The Russian Ending*, 2001. 20-teilige schwarz-weiße Fotogravüren Serie auf Hahnemühle Bütten, 54 x 79,4 cm, siehe: Tacita Dean, Bd. 4, 2003.

dar. Das Einfangen und Sammeln von flüchtigen Naturphänomenen, persönlichen und kulturellen Erinnerungen, all dies findet sich in dem Film wieder und macht ihn zu einem komplexen poetischen Werk, das zugleich literarische Verbindungen nachzeichnet, denen im Folgenden nachgegangen werden soll. Denn der Film nimmt direkten Bezug auf das siebte Kapitel von „Die Ringe des Saturn“, in dem der Erzähler von einem Besuch bei seinem Freund Michael Hamburger und seiner Frau Anne berichtet. Sebald, den auch diese Gemeinsamkeit mit seinem Erzähler verbindet, wohnte in unmittelbarer Nachbarschaft zu Hamburger, die beide eine tiefe Freundschaft verband. Hamburger übersetzte das Langgedicht „Nach der Natur“ (1988) sowie „Unerzählt“ (2003), das letzte Werk Sebalds, das in Kooperation mit dem Maler Jan Peter Tripp posthum erschien, da Sebald, der zwar seit 1976 in England lebte und lehrte, bis zuletzt seine Werke in deutscher Sprache verfasste.⁵³⁷

Hamburger, 1923 als Sohn jüdischer Eltern in Berlin geboren, emigrierte 1933 im Alter von neun Jahren nach England und schrieb den Großteil seiner Gedichte und Essays in englischer Sprache. Doch den Kontakt zur deutschen Sprache hielt er zeitlebens aufrecht und wurde so zum wichtigsten Vermittler deutscher Dichtung in England, der u.a. Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Hölderlin, Berthold Brecht, Paul Celan, Günter Grass und Hans Magnus Enzensberger übersetzte:

Wäre ich im November 1933 einige Jahre älter oder jünger gewesen, hätte ich vermutlich entweder deutsch zu schreiben angefangen, wäre also trotz der Emigration ein deutscher Schriftsteller geworden, oder hätte englisch geschrieben, ohne nötigerweise zum Übersetzer und Germanisten zu werden. Als ich aber mit vierzehn oder fünfzehn Jahren ernstlich zu schreiben begann, empfand ich zugleich das Bedürfnis, die im Deutschen verwurzelte Vergangenheit in das neue Leben und den neuen Sprachbereich hinüberzutragen.⁵³⁸

Um den Film zu drehen, der im Folgenden beschrieben und daran anschließend analysiert werden soll, begab sich Dean, die seit 2000 in Hamburgs Geburtsstadt Berlin lebt, auf Reisen in ihre Heimat England, um den dort seit 74 Jahren ansässigen Dichter zu besuchen. Es handelt sich folglich um eine Annäherung zwischen dem Deutschen in England – Michael Hamburger – und der Engländerin in Deutschland – Tacita Dean.

⁵³⁷ Sebald, W.G.: *After Nature*, New York 2002; Sebald/ Tripp: *Unrecounted*, 2007. Dem Werk ist ein Beitrag des Übersetzers Michael Hamburger vorangestellt, der die Publikation außerdem um das Gedicht „Tripp’s Cabinet of Prodigies“ von Hans Magnus Enzensberger sowie um Sebalds Essay „As Day and Night, Chalk and Cheese: On the pictures of Jan Peter Tripp.“ ergänzte, beides eigens von ihm ins Englische übersetzt.

⁵³⁸ Hamburger, Michael: *Londoner Variationen*. In: Ders.: *Zwischen den Sprachen*, Frankfurt a.M. 1966, S. 35-59, hier S. 57.

4.1.1 „Michael Hamburger“

Der 16mm-Farbfilm (anamorph) mit optischem Ton „Michel Hamburger“ hat eine Spieldauer von 28 Minuten und zeigt Michael Hamburger und seine Frau Anne in ihrem Haus in Middleton in der Grafschaft Suffolk. Dean begleitet den 83jährigen, während er zwischen seiner Bibliothek mit den unzähligen Büchern, Folianten und Schriftstücken und seinem Garten mit den eigens angepflanzten Apfelbäumen hin und her wandelt.

Der Betrachter wird anfangs mit einem siebenminütigen Streifzug Hamburgers durch seinen Obstgarten konfrontiert. Zu sehen sind Apfelbäume, deren Äste sich im Wind bewegen, Äpfel, die bereits im Gras liegen und verrotten, Wolken, die am blauen Himmel vorüberziehen und für die wechselnden Lichtverhältnisse sorgen. Zu hören ist das Rauschen der Äste im Wind, das nach der siebenminütigen Sequenz abrupt verstummt und den Wechsel vom Außen- in den Innenraum des Hauses signalisiert. Im Halbdunkel erkennt man Michael Hamburger, wie er in einer Kammer, in der zahlreiche Äpfel aufgereiht liegen, einen Apfel in die Hand nimmt, daran riecht und mit leicht zitternder, aber immer noch kräftiger Stimme von den verschiedenen Aromen, Ursprüngen und Werdegängen der Apfelsorten berichtet. Dieser Szene folgt ein stetiger Wechsel zwischen Innen- und Außenraum, zwischen Haus und Garten. Man sieht Hamburger in seiner Bibliothek, in der sich Regale und Schränke voller Bücher und Papiere sowie ein alter Holzschreibtisch befinden, auf dem sich zahlreiche Briefe und Brillenetuis angesammelt haben, sieht ihn beim Lesen, Rauchen und Ruhen sowie im Garten beim Apfelpflücken.

Den Höhepunkt des Filmes bildet ein Gedicht Hamburgers, das er im Gedenken an seinen Freund, den Dichter und Gärtner Ted Hughes (1930-1998) verfasst hat, und das er im Film rezitiert. Es handelt von ihrer Freundschaft, die durch den *Devonshire Quarenden*, einer Apfelsorte, die in ihrer beider Garten wuchs, symbolisiert wird.

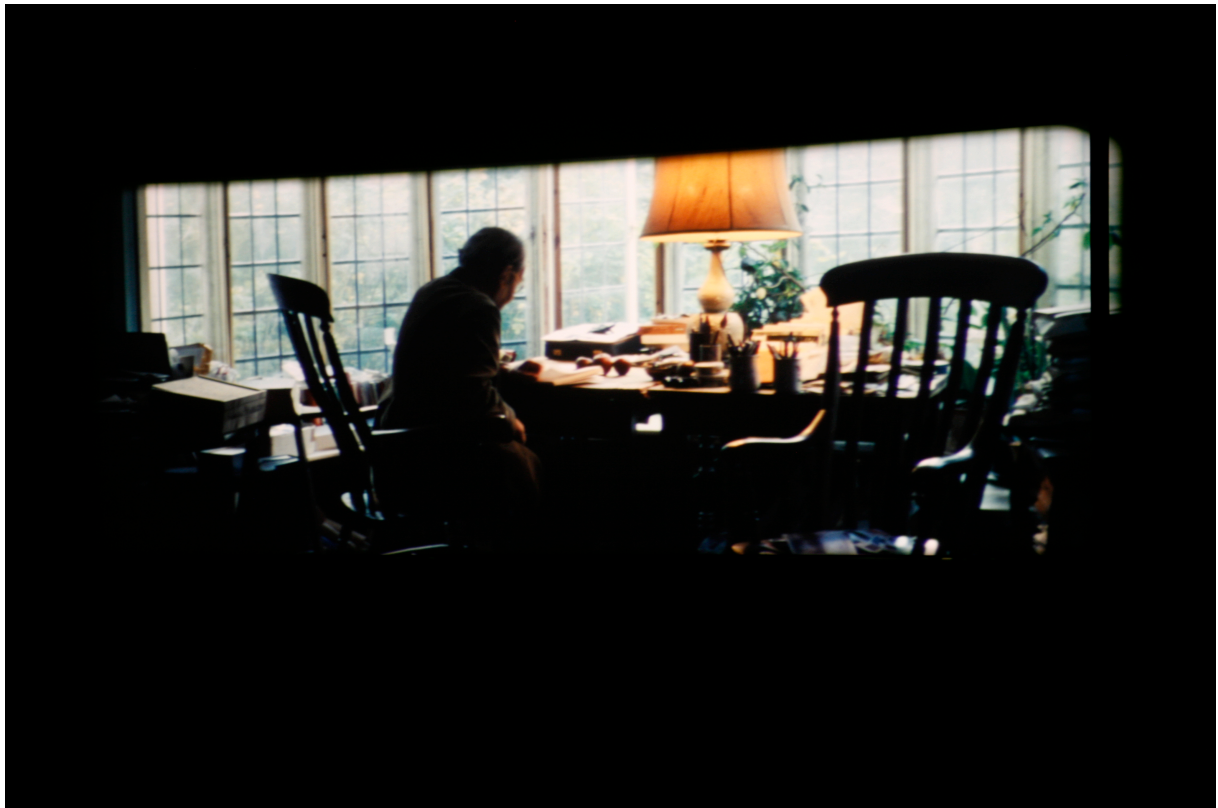


Abb. 4.6: Tacita Dean: Michael Hamburger, 2007, Installationsansicht, Norwich Castle Museum & Art Gallery, Norwich

Der Film endet, wie er begonnen hat, mit einer längeren Aufnahme des Gartens, während der nur das anhaltende Rauschen des Windes und leises Vogelgezwitscher zu hören ist. Man sieht das alte Haus, mit seiner rötlichen Fassade, wie es sich von dem blauen Himmel absetzt und einen Regenbogen, der über ihm strahlt.

Wie in zahlreichen Filmen zuvor verwendet Dean durchgehend natürliches Licht. Den wechselnden Lichtverhältnissen, die das Wetter durch Sonne, Wind und Sturm hervorruft, widmet Dean ebenso viel Aufmerksamkeit wie den Personen und Objekten ihres Films. Der Film ist von einer Unmittelbarkeit geprägt, die ausgelöst wird durch die zahlreichen Nahaufnahmen der verschiedensten Äpfel im Stadium des Verwesens oder Reifens, die eine starke olfaktorische Wahrnehmung hervorrufen, und das Rauschen des Windes, den der Betrachter fast spüren kann. Die Verwendung einer anamorphen Linse ermöglicht einen erweiterten bzw. gedehnten horizontalen Blick.⁵³⁹ Die Kameraeinstellungen sind zumeist statisch und verharren lange in einer Einstellung. Aufnahmen gegen das Licht, durch Fensterscheiben hindurch, immer wieder Close-Ups von Händen, Gesicht und einzelnen

⁵³⁹ „I’ve used this since my lighthouse film. It is good for anything that demands scale – it extends the room, doubles the picture space. I used it in *The Uncles* to get both uncles into the frame – here it allows the orchard and house to fill the screen. [...] The wonderful colours come from film. I used ordinary film stock – 250 daylight. Film has incredible quality but everyone has forgotten about it.“ Walsh, Claire: *Translating Apples*. Interview with Tacita Dean. In: *The Art Book*, Bd. 15, Nr. 1, 02.2008, S. 11-12, hier S. 12.

Objekten kennzeichnen dieses sensible und persönliche Porträt der Künstlerin. Der Film folgt dem Tagesablauf Michael Hamburgers, zeigt ihn in seinem natürlichen Umfeld beim Arbeiten in seinem Obstgarten, beim Lesen in seiner Bibliothek, seinen täglichen Mittagsschlaf zur klassischen Musik haltend. Der Wechsel zwischen Schatten und Licht, zwischen Innen- und Außenraum, zwischen dem Blick durch die Fenster hinein ins Haus und aus dem Fenster wieder heraus in den Garten, erzählt von einem Leben, das sich zwischen Natur- und ‚Schriftraum‘ bewegt, zwischen Gartenarbeit und dem Schreiben und Übersetzen von Literatur.

Dean beschreibt den Obstgarten – der nicht nur von ungefähr an den verlorenen Garten Eden erinnert – in ihrem Text über den Film als „Enzyklopädie der Äpfel, eine Quelle sowohl für den Gartenbauer als auch für den Dichter“, den sie daher treffend als Gärtner beschreibt, als einen „Ernter von Früchten wie auch von Worten“, der ein „Vermächtnis an Äpfeln und Gedichten hinterlassen“ hat.⁵⁴⁰

Bei „Michael Hamburger“ handelt es sich weder um eine Literaturverfilmung noch um einen Dokumentarfilm, sondern um ein filmisches Porträt, das zahlreiche intermediale Bezüge zu dem Prosawerk „Die Ringe des Saturn“ aufweist.⁵⁴¹ Das heißt, der Film übernimmt Elemente und Strukturen der literarischen Vorlage und thematisiert, simuliert oder reproduziert diese mit seinen eigenen, medienspezifischen Mitteln, so dass am Ende nur das kontaktnehmende Medium präsent ist.⁵⁴² Doch über das Spektrum der direkten, thematisch gebundenen Einflussnahme hinaus bildet das Verhältnis der Kunstwerke zueinander ein dynamisches Geflecht von Analogien und Entsprechungen, die im Folgenden ebenfalls mit in die Untersuchung einfließen werden.

4.1.2 Wahlverwandte: W.G. Sebald – Michael Hamburger – Tacita Dean

Bereits die erste Abbildung des Prosawerks „Die Ringe des Saturn“ (Abb. 4.7, RS 12) korrespondiert mit Deans Entscheidung, einen Film als Beitrag für die Ausstellung zu drehen. Die Reproduktion zeigt ein mit einem Netz verhangenes Fenster, durch das man unscharf eine Wolkenformation erkennen kann. Der Raum ist hingegen völlig abgedunkelt, so dass die

⁵⁴⁰ Dean: Michael Hamburger, 2011, S. 93. Vgl. auch Hamburger, Michael: Gedichte und Gärten. In: Ders.: Pro Domo, 2007, S. 35-38, hier S. 35f.: „Seit fast vierzig Jahren ist das Gärtnern neben dem Schreiben meine Hauptbeschäftigung.“

⁵⁴¹ Einen Dokumentarfilm über Michael Hamburger drehte Frank Wierke: Michael Hamburger. Ein englischer Dichter aus Deutschland, Deutschland 2007, Regie: Frank Wierke, 72 Min.

⁵⁴² Vgl. Rajewsky: Intermedialität, 2002, S. 17.

Suggestion einer Leinwand bei einer Filmvorführung entsteht, bei der der Besucher in einem verdunkelten Raum sitzt und auf eine hell beleuchtete Leinwand sieht, die ihm die Möglichkeit bietet, in eine fremde und entfernte Welt einzutreten. Die Narration unterstützt diese Sogwirkung, indem das Fenster nicht der Durchsicht dient, sondern vielmehr eine Imaginationsfläche dargestellt, auf der sich aus der Retrospektive die ein Jahr zuvor zurückgelegte Wanderung erneut abspielt.

zigen blinden und tauben Punkt. Tatsächlich war von meiner Bettstatt aus von der Welt nichts anderes mehr sichtbar als das farblose Stück Himmel im Rahmen des Fensters.

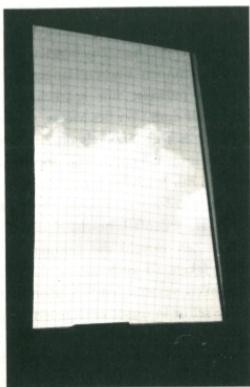


Abb. 4.7: W.G. Sebald: Die Ringe des Saturn, 2007, S. 12, Ausschnitt



Abb. 4.8: Tacita Dean: Michael Hamburger, 2007, Installationsansicht, Frith Street Gallery, London

Im siebten Kapitel von „Die Ringe des Saturn“, auf das Dean mit ihrem Film explizit rekurriert, berichtet der Erzähler von seiner Wanderung durch die Heide von Dunwich und seiner „wunderbaren Befreiung aus dem Heidelabyrinth“ auf dem Weg in die Ortschaft Middleton, in der er „den seit nahezu zwanzig Jahren dort lebenden Schriftsteller Hamburger aufsuchen“ (RS 208) will. Der Schilderung von der Wanderung folgt die Rekapitulation des erlebten Irrgangs im Traum, in dem die Heide von Dunwich und das Eibenlabyrinth von Somerleyton Hall (RS 51) miteinander verschmelzen. In die beschriebene Traumlandschaft hat Sebald ein Hölderlin-Zitat eingeflochten, das durch die kursive Setzung und die englische Sprache hervorgehoben wird: „Night, the astonishing, the stranger to all that is human, over the mountain-tops mournful and gleaming draws on“ (RS 206). Das Zitat aus Hölderlins Elegie „Brod und Wein“, dessen englische Übersetzung von Hamburger stammt, verweist somit zugleich auf Hamburger in seiner Funktion als Übersetzer.⁵⁴³ Der Erzähler nähert sich

⁵⁴³ Dass der Träumende Michael Hamburgers Übersetzung von Friedrich Hölderlins „Brod und Wein“ zitiert, verweist bereits auf die zahlreichen Koinzidenzen, die der Erzähler im Verlauf des Kapitels zwischen Hölderlin und Hamburger zieht: „Begleitet einen der Schatten Hölderlins ein Leben lang, weil man zwei Tage nach ihm Geburtstag hat?“ Hat man sich „in diesem Haus in Suffolk [...] niederlassen müssen, nur weil in seinem Garten die Zahl 1770, das Geburtsjahr Hölderlins, auf einer eisernen Wasserpumpe steht? [...] Und hat Hölderlin nicht

folglich der Person Hamburgers durch dessen Werk. Das belegen auch die anschließenden Schilderungen von Hamburgers Lebensgeschichte, für die Sebald auf dessen Memoiren zurückgreift, die dieser unter dem Titel „A Mug’s Game: Intermittent Memoirs“ 1973 veröffentlichte.⁵⁴⁴ Dass es sich bei den Anleihen, wie es für Sebald üblich ist, um einen Akt freier Aneignung handelt, darauf verweist Hamburger wiederum in seinen Annäherungen an den Dichter Sebald:

Einer rein faktischen Genauigkeit zuliebe hätte man einige der in seiner Darstellung aufgeführten biographischen Details wieder zurechtbiegen müssen, doch war mir in der Zwischenzeit klar geworden, daß Sebalds ganze Schreibweise – mit Ausnahme seiner literaturwissenschaftlichen Arbeiten – ohne solche Abweichungen von den Quellen undenkbar wäre [...]. Ausgerechnet das Schreiben meiner Memoiren hatte mir gezeigt, daß das Gedächtnis einer Dunkelkammer entspricht, in der sich Fiktionen entwickeln können. [...] [So] bedeutete meine Bejahung seiner Darstellung meines Lebens, daß ich mich bereit erklärte, eine Rolle in seiner Fiktion zu übernehmen.⁵⁴⁵

Im Mittelpunkt der Schilderung durch den Erzähler steht das „Überwechseln in ein neues Land“, das „Verschwinden[...] der Berliner Kindheit“ (RS 210), das über die Jahre hinweg zum Heranwachsen einer neuen Identität führt, und die Erkenntnis „*How little there has remained in me of my native country*“ (RS 210f.). Der erneute Wechsel in die englische Sprache verstärkt diesen Identitäts- bzw. Sprachwechsel, den Hamburger mit der Emigration 1933 erfahren hat.

Dass den Erinnerungen an die Berliner Kindheit nicht zu trauen ist, da zu viel seither geschehen und die Erinnerung unwiderruflich abhanden gekommen ist, führt zu der Einsicht: „Immer wenn aufgrund irgendeiner im Seelenleben vor sich gegangenen Verschiebung ein solches Bruchstück in einem auftaucht, dann glaubt man, man könnte sich erinnern. Aber in Wirklichkeit erinnert man sich natürlich nicht“ (RS 211).⁵⁴⁶ Die Erinnerungen werden folglich als „Phantasmen“ und „Trugbilder“ (RS 211) oder „Halluzinationen und Träume[...]“ enttarnt (RS 214).

Erinnerungsprozesse werden in Sebalds Prosawerken stets problematisiert und nur selten kann die „von blinden Flecken durchsetzte Vergangenheit“ (AW 80) der Protagonisten erhellt werden. Eine erste Rückkehr nach Berlin im Jahre 1947 löst in Hamburger nur verstörende

die Patmoshymne gewidmet dem Landgrafen von Homburg, und war Homburg nicht der Mädchenname der Mutter?“ (RS 217).

⁵⁴⁴ Im Deutschen Literaturarchiv in Marbach, wo Sebalds Nachlass verwaltet wird, befindet sich ein Exemplar der zweiten Fassung von Hamburgers Memoiren: „String of Beginnings: Intermittent Memoirs, 1924-1954“ von 1991, das mit zahlreichen Markierungen Sebalds versehen ist.

⁵⁴⁵ Vgl. Hamburger: W.G. Sebald als Dichter, 2007, S. 119.

⁵⁴⁶ Die Erinnerungen an die Berliner Kindheit lassen an Walter Benjamins Sammlung einzelner Erinnerungsbilder aus der frühen Kindheit denken, die wie kein anderer Text auch aufgrund des Entstehungsprozesses die Verfolgung, Exilierung und Heimatlosigkeit des Autors hervorruft. Die Sammlung ist zugleich eine poetische Umsetzung des von Walter Benjamin an Sigmund Freud und Marcel Proust orientierten Gedächtnismodells, indem das Auffinden der Orte, an denen sich etwas ereignet hat, wichtig wird.

Erinnerungen wach und die Erkenntnis, dass die ihm „abhanden gekommene Zeit“ (RS 212) wohl vollständig unter der Ruinenlandschaft begraben ist. Die direkte Konfrontation mit den Orten seiner Kindheit löst in ihm stattdessen Schuldgefühle aus, Schuld, die zeitlebens auf den Schultern der Überlebenden lastet, weil sie im Gegensatz zu den Anderen am Leben sind. William G. Niederland prägte in diesem Zusammenhang den Begriff des „Überlebenden-Syndrom“, zu dessen Hauptmerkmal die ‚Überlebensschuld‘ zählt, die in seinem Buch „Folgen der Verfolgung“⁵⁴⁷ als „stärkste psychische Belastung“ diagnostiziert wird. Sebalb setzt dies poetisch um, indem er sich auf das Gedicht „In a Cold Season“⁵⁴⁸ von Hamburger bezieht, das dieser in Folge des 1961 abgehaltenen Eichmann Prozesses geschrieben hatte, ein Ereignis, das bei Hamburger das Gefühl erneuert haben muss, der Vernichtung entronnen zu sein.

Es war, als läge es nur an mir, als könne durch eine geringfügige Geistesanstrengung die ganze Geschichte rückgängig gemacht werden, als lebte, wenn ich es nur wollte, die Großmama Antonina, die sich geweigert hatte, mit uns nach England zu gehen, genau wie früher in der Kantstraße, als sei die nicht, wie es auf der kurz nach dem sogenannten Ausbruch des Krieges uns zugestellten Rotkreuzpostkarte hieß, verweist [...]. (RS 212f.)

Erst nach diesem Exkurs in die Vergangenheit anhand von Hamburgers eigenen Aufzeichnungen trifft der Erzähler tatsächlich in Middleton ein: „Der Nachmittag begann sich zu neigen, als ich das in den Marschwiesen am Ortsrand von Middleton gelegene Haus Michaels erreichte. Ich war dankbar mich in dem stillen Garten ausruhen zu können“ (RS 216). Die kurz zuvor erlebten „Irrgänge auf der Heide“ erscheinen dem Erzähler im Gespräch mit Hamburger bereits als bloße Einbildungen (RS 216).

Sebalds Prosawerke haben mehrfach für Verwirrung gestiftet, was deren Wahrheitswert angeht, denn seine Bücher sind eine hybride Mischung aus dokumentarischer Faktografie und poetischer Fiktion, in denen er historische Namen, reale Orte und prägnante Zeitpunkte der Geschichte mit den fiktiven Reichen der Literatur verbindet. Das Bildmaterial bildet im „visuellen Bereich [...] das Äquivalent der Kopie eines Dokuments oder eines Zitats“ und ist im „Schaffen Sebalds eine notwendige Ergänzung seiner kreativen Freiheit“.⁵⁴⁹

⁵⁴⁷ Niederland, William G.: Folgen der Verfolgung: Das Überlebenden-Syndrom, Seelenmord, Frankfurt a.M. 1980, S. 232. Sebalds Auseinandersetzung mit dem sogenannten Überlebenden-Syndrom, findet sich auch in seinem Essay über Jean Améry (CS 166) und in „Austerlitz“ (A 268f.) wieder.

⁵⁴⁸ Hamburger, Michael: In a Cold Season. In: Ders.: Weather and Season, New York 1963, S. 27-31. Sebalb bezieht sich hier auf den vierten Abschnitt des fünfstrophigen Gedichts: „I heard no cry, nor saw her dying face, Have never known the place, the day, Whether by bullet, gas or deprivation They finished her off who was old and ill enough To die before long in her own good time; Only that when they came to march her out of her human world, Creaking leather couch, mementoes, widow's urn, They made her write a postcard to her son in England, 'Am going on a journey'; and that all those years She had refused to travel even to save her life. [...].“

⁵⁴⁹ Hamburger: W.G. Sebalb als Dichter, 2007, S. 119.

Aber der Anspruch des Bildes auf Authentizität wird diesmal durch Deans Film „Michael Hamburger“ nachträglich bestätigt, auch wenn er hierbei auf die Gedächtnis- und Wahrnehmungsleistung seiner Betrachter angewiesen ist. Dean kehrt mit ihrem Film zu genau dem in „Die Ringe des Saturn“ beschriebenen Ort – Marsh Acres – zurück, den sie zum Drehort ihres Filmes macht und zitiert mit filmischen Mitteln die Bilder, die Sebald im Prosawerk verwendet (RS 218f.).



Abb. 4.9: W.G. Sebald: Die Ringe des Saturn, 2007, S. 218f., Ausschnitt

Zu sehen ist der vor dem Fenster stehende Schreibtisch, auf dem sich zahlreiche Briefe und Brillenetuis befinden, ebenso wie die Stapel Versandkuverts und Kartonagen, die sich neben der Tür zur Speisekammer türmen.



Abb. 4.10: Tacita Dean: Michael Hamburger, 2007, Schauplatz fotografie



Abb. 4.11: Tacita Dean: Michael Hamburger, 2007, Schauplatz fotografie

Das für das „Phänomen filmischer Bildzitate [...] jüngst von Seiten der Filmwissenschaft der Begriff der ‚Migration‘ ins Spiel gebracht“ wurde, macht den Einsatz der Zitate umso eindringlicher, da die Thematik der ‚Migration‘ somit auf den Inhalt verweist und zugleich den prozesshaften Charakter wandernder Bilder betont.⁵⁵⁰

Die Selbstreflexivität der filmischen Bildzitate, die auf ihr außerfilmisches Vorbild verweisen und das filmische Abbild in einen Verfälschungsprozess einordnen, ruft hier die Transformation von statisch-unbelebten Fotografien in das dynamische, vorwärtsgerichtete Medium Film hervor. Durch die intermediale Bezugnahme auf die Fotografie partizipiert der Film darüber hinaus an jenem ‚Unheimlichen‘, das der Fotografie per se eingeschrieben ist. Zugleich tritt ins Bewusstsein, dass der Film aus fotografischem Rohmaterial besteht, aber wie Barthes in „Die helle Kammer“ bemerkt, verfügt dieses nicht über die „Vollständigkeit“ der Fotografie, sondern wird „fortwährend zu anderen Bildformationen hin gestoßen und gezogen [...] die PHOTOGRAPHIE hingegen sprengt den ‚konstitutiven Stil‘ (darin liegt ihr Pathos, ihre Melancholie)“.⁵⁵¹

Neben dem Effekt der Authentifizierung rufen die Bilder durch den Prozess des Wiedererkennens im Betrachter darüber hinaus eine Art Déjà-vu hervor – das gleiche Gefühl, das auch der Erzähler beim Betreten von Hamburgers Haus empfindet und das er durch eine Aufzählung zahlreicher Korrespondenzen, Zahlen- und Namensspielen zum Ausdruck bringt, die das Leben Michael Hamburgers mit dem des Erzählers verbindet: Ihre Auswanderung nach England, die Nähe ihrer Wohnorte, der kuriose Umstand, dass sich ihre Lebensbahnen in dem „außergewöhnlich leutscheuen Menschen“ (RS 223) Stanley Kerry kreuzen. Ihr Lehrberuf und die Schwierigkeit des Schreibens werden vom Erzähler, als ihn zunehmend verstörende „Phantome der Wiederholung“ (RS 223) wahrgenommen. Die Parallelen der Biografien lösen in dem Erzähler das unerklärliche Gefühl aus, einst selbst dieses Haus bewohnt zu haben:

Ich weiß nur noch, daß ich in dem hohen Atelierzimmer, dessen Fenster nach Norden gehen, gebannt gestanden bin vor dem schweren, noch aus der Berliner Wohnung stammenden Mahagonisekretär, [...] und daß es mir, [...], mehr und mehr war, [...] als wären die in dem sanften Nordlicht offenbar seit langen Monaten unberührten daliegenden Brillenfutterale, die Briefschaften und das Schreibzeug einmal meine Brillenfutterale, meine Briefschaften und mein Schreibzeug gewesen. (RS 217-219)

⁵⁵⁰ Blümlinger, Christa: Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst, Berlin 2009, S. 43. Der Aspekt der ‚Migration‘ wird besonders eindrücklich beim Anblick des alten Mahagonisekretärs, „der noch aus der Berliner Wohnung“ (RS 218) stammt und den die Familie Hamburger bei ihrer Emigration 1933 mit nach England überführen konnte, wo er später in einem englischen Landhaus Hamburger als Arbeitsplatz diente, einer Arbeit, die sich zeitlebens mit und zwischen den Sprachen bewegte.

⁵⁵¹ Barthes: Die helle Kammer, 1989, S. 101.

Dass Hamburger vom Erzähler bewusst als Vor- oder gar Doppelgänger imaginiert wird, in dessen Spuren er sich bewegt, die nachweisbaren Koinzidenzen zwischen Hamburger und Sebalds Biografien, die intertextuellen Verflechtungen von Fremden und Eigenem führen zu einer zunehmenden Verschmelzung der Welten, Zeiten und Erzählebenen. Die vermeintliche ‚Wahlverwandtschaft‘ betont somit die Ähnlichkeit mit der Person, von der er den Leser glauben lassen möchte, sie sei ihm am nächsten – der Dichter in seiner über Jahrzehnte angewachsen Bibliothek mit Blick auf einen wilden englischen Garten.⁵⁵²

Dean erreicht allein durch das Zitat der Bilder auf visueller wie auch auf inhaltlicher Ebene, das Prosawerk in ihrem Film zu thematisieren. Darüber hinaus involviert sie den Betrachter durch das Wiedererkennen der Bilder in eben diesen Prozess, der in der Frage gipfelt: „Über was für Zeiträume hinweg verlaufen die Wahlverwandtschaften und Korrespondenzen? Wie kommt es, daß man in einem anderen Menschen sich selber und wenn nicht sich selber, so doch seinen Vorgänger sieht?“ (RS 217f)

Der von Dean vollzogene Aneignungsprozess in Form des Bildzitats muss aber auch kritisch reflektiert werden, da die Authentifizierung durch den Film die literarische Fiktion durchbricht. Während Sebald auf seine persönliche Bekanntschaft mit dem Dichter, auf dessen Memoiren sowie auf Schauplatzfotografien zurückgreift, die literarische Fiktion wie üblich mit Daten und Fakten anreichert, verbleibt die Person Hamburgers eine literarische Figur, worauf auch das Fehlen eines fotografischen Porträts schließen lässt.⁵⁵³ Obwohl der Film keinerlei dokumentarische Züge aufweist, identifiziert Dean mit der Wahl des Medium die Person Hamburgers und authentifiziert zugleich die von Sebald verwendeten Abbildungen.

Durch die Filmaufnahmen, die den zeitlich früher entstandenen Fotografien auch kontrastierend gegenüberstehen, erreicht Dean, die vergehende Zeit im Bild darzustellen. Der Anblick der Briefumschläge und Brillenetuis auf der rechten Seite des alten Holzschreibtisches zeigt, wie diese Ansammlung seit der früheren Aufnahme weiter angewachsen ist.

⁵⁵² In Sebalds Nachlass findet sich eine Fotografie von Michael Hamburger auf die handschriftlich notiert steht: „Michael under his mulberry tree“. Siehe: Bülow/ Gfrereis/ Strittmatter (Hg.): *Wandernde Schatten*, 2008, S. 69. Die Fotografie erinnert stark an die Abbildung in „Die Ringe des Saturn“, die den Autor Sebald vor einer Zeder stehend zeigt (RS 313).

⁵⁵³ Es findet sich im Prosawerk „Die Ringe des Saturn“ nur eine einzige Fotografie von einer eindeutig zu identifizierenden und zum Zeitpunkt der Publikation noch lebenden Person, diese zeigt den Autor selbst und verweist damit zugleich auf dessen ambivalentes Verhältnis gegenüber dem Medium der Fotografie. Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Ausführungen in Kapitel 3.1.2, S. 84-88.



Abb. 4.12: Tacita Dean: Michael Hamburger, 2007, Schauplatzfotografie

Ebenso wie die Kartonagen und Papiere, die sich im Flur des Hauses stapeln und sich zu einer „Papierlandschaft mit Bergen und Tälern“ entwickeln (RS 17). Durch die stete literarische Arbeit haben sich „Akkumulationsprozesse“ vollzogen und „repräsentieren sozusagen spätere Zeitalter in der Entwicklung des Papieruniversums“ (RS 18). Dass „die in einer Ecke bei der Tür zur Speisekammer aufgestapelten und ihrer Wiederverwendung entgegenharrenden Versandcouverts und Kartonagen“ auf den Erzähler wie „Stilleben“ wirken, kongruiert darüber hinaus mit der Wahrnehmungsästhetik des Films (RS 219f). Dieser zeigt keine schnelle Bilderfolge, sondern die Schnitte fügen vielmehr einzelne autarke Bildsequenzen aneinander, so dass die ikonische Qualität des Filmbildes sichtbar wird. Diesen Eindruck erweckt Dean mit Bildsequenzen, die 10 bis 40 Sekunden andauern, ausreichend Zeit für den Betrachter, die Komposition der ‚Einzelbilder‘ zu studieren und auf sich wirken zu lassen.

Die optische Illusion der still stehenden Filmbilder, die als *Freeze Frame* bezeichnet werden, repräsentieren einen „Übergang zwischen Film und Fotografie, zwischen bewegtem und stehendem Bild, laufender und aufgehobener Zeit, sowie, je nach Organisation des Materials, zwischen Narration und Tableau, Sequenz und Stasis, horizontaler und vertikaler Lektüre.“⁵⁵⁴ *Freeze Frames* stellen somit eine „hybride[...], intermediale[...] Struktur par excellence“ dar.⁵⁵⁵ Allerdings ist diese Form der Arretierung im Film nicht zu vergleichen mit der ‚finalen‘ Stillstellung in der Fotografie, denn der Film strebt weiter: „Wie die reale Welt wird

⁵⁵⁴ Diekmann, Stefanie: *Freeze Frames: zum Verhältnis von Fotografie und Film*, Bielefeld 2010, S. 7.

⁵⁵⁵ Diekmann: *Freeze Frames*, 2010, S. 7.

auch die filmische Welt von der Annahme gestützt, daß die Erfahrung beständig im selben konstitutiven Stil fortlaufen wird“.⁵⁵⁶

Achim Hochdörfer spricht von einer „Losigkeit“ der einzelnen Bildsequenzen, die sich der Narrativität des Gesamtwerkes unterordnen, aber auch ein „Eigenleben“ beanspruchen.⁵⁵⁷ Der narrative Verlauf tritt dabei in den Hintergrund, ein Gefühl der Zeitlosigkeit stellt sich ein, bis dem Betrachter mit dem nächsten Schnitt die filmische Materialität jäh wieder vor Augen geführt wird. Die Spannung, über die der Film aber durchaus verfügt, wird folglich nicht über die Handlung, sondern vielmehr durch die Intensität der Filmbilder erreicht. Konsequenz verlangen sie ihrem Publikum Konzentration, Ruhe und viel Zeit ab, sie sträuben sich mit aller Kraft gegen schnelle Konsumierbarkeit, vielleicht überhaupt gegen so etwas wie Konsumierbarkeit, denn der Betrachter muss Zeit aufbringen, um der Zeit beim Vergehen in ihren Filmen zuzusehen oder wie Theodora Vischer es treffend formuliert: „Es sieht so aus, als ob Dean gerade das Medium Film, das genuin mit Bewegung und Aktion verbunden ist, dazu nutzt, um das Potential von Stille zum Ausdruck zu bringen.“⁵⁵⁸

Genau durch diese Filmkomposition, die extreme ‚Entschleunigung‘, erreicht Dean im Medium des Films, was Sebalds Poetologie ausmacht. Die ‚Losigkeit‘ findet sich in der Aneinanderreihung von Fakten und Fiktionen über Geschichten und Biografien wieder, die alle für sich stehen und sich doch erst in ihrem Zusammenschluss völlig entfalten. Die Verlangsamung wird bei Sebald durch die Reproduktionen von Abbildungen in den Textfluss erzielt, die den linearen Lesefluss bremsen und den Blick in eine zirkuläre Bewegung lenken. Der Leseprozess wird somit unterbrochen oder gar zum Stillstand gebracht, wenn sich die Abbildung wie bei Rembrandts Gemälde „Die Anatomie des Dr. Tulp“ (RS 24f.) oder der Reproduktion eines Musterbuchs einer Seidenmanufaktur (RS 336f.) über zwei Seiten erstrecken und der Leser erst durch das erneute Umblättern der Seite den Lesefluss wieder aufnehmen kann. Aber auch die zahlreichen Beschreibungen von Gemälden, Landschaften und absonderlichen Sammlungen in Sebalds Prosawerk können als eine Art „Intermittendum“ dienen, die den Lesefluss retardieren und somit ebenfalls zur ‚Entschleunigung‘ beitragen.⁵⁵⁹

Die Verweildauer der Filmbilder ermöglicht es dem Betrachter darüber hinaus, die Titel auf den Buchrücken zu erfassen, die auf dem Schreibtisch liegen, darunter Günter Grass‘ Gedichtband: „In the egg and other poems“, an dessen Übersetzung Hamburger beteiligt war. Diese für den Betrachter lesbaren „In-Schriften“ erscheinen im Modus intensivierter

⁵⁵⁶ Barthes: Die helle Kammer, 1989, S. 101.

⁵⁵⁷ Hochdörfer, Achim: Tacita Dean makes a Film. In: Tacita Dean, Bd. 7, 2011, S. 39-43, hier S. 41.

⁵⁵⁸ Vischer: Tacita Dean, 2006, S. 18.

⁵⁵⁹ Scherpe, Klaus: Auszeit des Erzählens. W.G. Sebalds Poetik der Beschreibung. In: Fischer, Gerhard: W. G. Sebald: Schreiben ex patria/ Expatriate Writing, Amsterdam 2009, S. 297-315, hier S. 303.

Sichtbarkeit, da sie im Medium Film den Aspekt der Alterität darstellen.⁵⁶⁰ Der Betrachter sieht nicht nur die Arbeitsstätte eines Literaten, sondern tritt aktiv in dessen literarische Welt ein, indem er selbst zum Lesenden wird und zum Rezipienten von Literatur, wenn Hamburger sein Gedicht rezitiert, das er in Erinnerung an seinen Freund Ted Hughes verfasste.

Die Aufnahmen aus dem Inneren des Hauses, der Anblick der unzähligen Bücher, Folianten und Schriftstücke, die unaufhaltsam anwachsende „Papierlandschaft“ (RS 17), die sich zunehmend mehr Raum verschafft, die zahlreichen Schreibgeräte und Briefkuverts auf dem Schreibtisch, die auf die brieflichen Korrespondenzen verweisen, die Hamburger zeitlebens mit Ernst Jandl, Johannes Bobrowski und anderen pflegte, zeugen von einem Leben in und mit der Literatur.⁵⁶¹ Die handschriftliche Korrespondenz kann im digitalen Zeitalter bereits als im Schwinden begriffene Tätigkeit angesehen werden, und daher vermitteln die Bilder einen Einblick in ein geradezu archaisch anmutendes Archiv, in dem nicht nur vielfältige Apfelsorten Zuflucht finden, sondern auch die Schrift als Medium des kulturellen Gedächtnisses. Der Film bildet somit eine Zeitreise zu veralteten Kulturtechniken und zugleich an den Wirkungsort eines *poeta doctus*.

Dass dieser Wirkungsort bei Hamburger nicht ohne die ihn unmittelbar umgebende sowie bereits in das Innere des Hauses eingedrungene Natur zu denken ist, dass die vermeintlich getrennten Bereiche bei Hamburger einander bedingen, darüber geben Hamburgers zahlreiche von der Natur inspirierten Gedichte Auskunft. Aber auch Sebald und Dean setzen diesen Aspekt auf visuelle beziehungsweise narrative Weise um. So erwähnt der Erzähler, dass Hamburger seinen Arbeitsplatz aufgegeben habe wegen der „sogar im Sommer herrschenden Kälte“ (RS 219), „die abgeschliffenen weißen und hellgrauen Steine, Muscheln und sonstigen Fundstücke vom Ufer des Meeres in ihrer lautlosen Versammlung auf der Kommode vor der blaßblauen Wand“ (RS 219) als auch „ein paar Dutzend sehr kleiner rotgoldener Äpfel auf dem Brett vor dem von einem Eibenbaum verdunkelten Fenster“ (RS 220) in der Speisekammer.

⁵⁶⁰ Vgl. Paech, Joachim: Vor-Schriften - In-Schriften - Nach-Schriften. In: Ernst, Gustav (Hg.): Sprache im Film, Wien 1994, S. 23-40.

⁵⁶¹ Auch mit Sebald unterhielt Hamburger eine briefliche Korrespondenz. Sebald, der bis zuletzt ebenfalls auf die Benutzung eines Computers verzichtete, verfasste seine Manuskripte, wie im Marbacher Literaturarchiv zu sehen, zuerst handschriftlich. Dass der Film „Michael Hamburger“ überhaupt zustande kam, kann laut Christa-Maria Lerm Hayes auch damit begründet werden, dass Tacita Dean noch die Form der brieflichen Korrespondenz beherrsche und somit der Kontakt zu Hamburger, der über den Film hinaus in brieflichen Kontakt mit Dean stand, hergestellt werden konnte. Einige Auszüge aus diesen Briefen befinden sich in: Lerm Hayes: Post-War Germany and ‚Objective Chance‘, 2011, S. 33. Ich danke Frau Lerm Hayes für diesen Hinweis, der das Beziehungsgeflecht zwischen Sebald, Hamburger und Dean um einen zusätzlichen interessanten Aspekt erweitert.

Der Film vermittelt dies anhand der Äpfel, die Hamburger im Garten pflückt und in seinen ausgebeulten Jackettaschen mit hinein ins Haus nimmt, wo sie in der Speisekammer und auf dem Tisch liegen. Auch die sich den ganzen Film hindurch ziehenden gleitenden Wechsel zwischen Innen- und Außenaufnahmen, die wiederholten Blicke durch die Fenster hinein in das Haus und aus dem Fenster wieder heraus in den Garten, zeugen davon, dass das alte Haus zunehmend permeabel gegenüber der Natur wird.

Weitere Phänomene und Modalitäten von Zeit, wie Erinnerung, Verlusterfahrungen, spezifische Geschichtlichkeit von Orten und Medien kennzeichnen ebenfalls die Werke von Sebald und Dean. Sie arbeiten mit den temporalen Qualitäten und historischen Implikationen von Fotografie und Film und erreichen somit eine Qualität, die als „aus der Zeit gefallen“ beschrieben werden kann.

Diese Empfindung löst Dean einerseits durch ihr klares Bekenntnis zum analogen Film aus (16mm oder 35mm-Film), der im digitalen Zeitalter vom Aussterben bedroht wird, aber laut Dean als einziges über eine gewisse Poesie verfügt, und andererseits durch die Wahl ihrer Themen, die mit der Vergänglichkeit des Mediums korrespondieren: Gefährdete Kulturtechniken⁵⁶², zerstörte oder verwaiste Schauplätze und Bauwerke sowie ihre Porträts, zumeist über männliche ältere Künstlerpersönlichkeiten. Vor dem Film „Michael Hamburger“ (2007) drehte sie bereits zwei Porträts über die Künstler Mario Merz (2002) und Marcel Broodthaers (2002), worauf später weitere über Merce Cunningham (2008 und 2009), Claes Oldenburg (2011) und Edwin Parker (2011) folgten. Deans Arbeiten handeln vom Fragilen und Ephemerem und vermitteln einen feinsinnigen Bezug zur Welt indem sie sich dem Diktat eines beschleunigten Rhythmus⁵⁶³ widersetzen: „My work has become about traces and capturing things before they disappear. It's all about the recording of an atmosphere and usually it's transient in a sort of way.“⁵⁶³

⁵⁶² Neben der bereits angesprochenen brieflichen Korrespondenz wäre hier im Sinne eines erweiterten Begriffs von Kulturtechnik auch auf die Apfelzucht zu verweisen, die aufgrund der Kommerzialisierung und einer zunehmend auf Schnelligkeit und Konsum abzielenden Welt die Vielfalt und natürlichen saisonalen Bedingungen zusehends missachtet. Vgl. Walsh, Maria: The Registration of the Cinematic Instant in Film Installation. In: Bruckner, René T. (Hg.): *Spectator*, Bd. 28/2, 2008, S. 42-50, hier S. 48. Im Film „Kodak“ (2006) dreht Dean an der vom wirtschaftlichen Wandel bedrohten Quelle ihres eigenen Arbeitsmaterials in der Rohfilmfabrik der Firma Kodak in Chalon-sur-Saône.

⁵⁶³ Donoghue: Tacita Dean @ Marian Goodman Gallery, 16.04.2009.

Auch die physische Anwesenheit des Projektors bei den Filmpräsentationen in Museen und Galerien ruft aufgrund des Anblicks und der Nebengeräusche des geradezu anachronistischen Abspielgerätes eine bewusste Illusion hervor.⁵⁶⁴

Sebald hingegen löst die Empfindung des „aus der Zeit gefallen“ Seins einerseits durch die Gestaltung der Abbildungen und andererseits durch seine Sprache aus. Matthias Zucchi verweist in seinen linguistischen Anmerkungen zu Sebalds „kreative[r] Philologie“ auf eine „semantisch, syntaktisch und orthographisch verformte Sprache“, die sich in allen Schriften des Autors nachweisen lässt.⁵⁶⁵ Besonders der Gebrauch einer veralteten Rechtschreibung und die Verwendung archaisierender Formen lassen den Eindruck entstehen, dass der Text aus einer vergangenen Zeit stammt.⁵⁶⁶

Diese auf sprachlicher Ebene hervorgerufene Rückversetzung in längst vergangene Epochen wird durch die Abbildungen, die anmuten, aus der Vergangenheit zu stammen, zusätzlich unterstützt. Sebald erreicht diesen Effekt, indem er ausschließlich Schwarz-Weiß-Fotografien und Abbildungen verwendet, die aufgrund ihrer Chromatik, der teils minderen Qualität und Unschärfe historischen Aufnahmen ähneln, so dass auch die Bilder, die aus der Gegenwart des Erzählers stammen, zeitlich in die Vergangenheit eingeordnet werden, „the photographs and other relics reproduced on the page become an exquisite index of the pastness of the past“.⁵⁶⁷ Wenn einmal die Genauigkeit abnimmt, verliert das Medium einerseits an Kostbarkeit, gewinnt andererseits aber auch wieder daran, da Historisierung den (auratischen und ökonomischen) Wert eines Bildes erhöht – aufgrund seiner Ähnlichkeit mit jenen Fotografien, die in der frühen Phasen der Geschichte des Mediums entstanden sind. Den „Memento-mori-Charakter“, der Fotografien eigentümlich ist, betont Sebald einerseits durch die Chromatik der Bilder und andererseits durch die Motive, so dass Reminiszenzen an eine vergangene Zeit hervorgerufen werden. Die Bilder verwandeln sich zu Allegorien, auf denen – im Sinne Benjamins – die „Zeichenschrift der Vergängnis“ erkennbar wird.⁵⁶⁸

Dass Sebalds Erzähler mehrfach nicht über die abgebildeten Gegenstände und Bauwerke sprechen, sondern über die Fotografien, auf denen diese abgebildet sind, verstärkt laut Monika

⁵⁶⁴ „Ich kann mich von der Nahtlosigkeit digitaler Zeit nicht hinreißen lassen – wie digitale Geräuschlosigkeit ist sie in gewisser Weise leblos. Ich mag Zeit, die man hören kann: die kratzende Stille eines gedämpften Magnetbandes oder die Statik einer Schallplatte.“ Siehe: Dean, Tacita: Veralten. In: Tacita Dean, Bd. 2, 2011, S. 58.

⁵⁶⁵ Zucchi, Matthias: Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil W.G. Sebalds. In: Sinn und Form, Hf. 4, Nr. 56, 2004, S. 841-850, hier S. 842.

⁵⁶⁶ Vgl. Zucchi: Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil W.G. Sebalds, 2004, S. 842f. Vgl. auch Tabah, Mireille: Gedächtnis und Performanz. In: Dies./ Heidelberg-Leonard, Irene (Hg.): W.G. Sebald. Intertextualität und Topographie, Berlin 2008, S. 125-139.

⁵⁶⁷ Sontag: A mind in Mourning, 2001, S. 48.

⁵⁶⁸ Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Gesammelte Schriften I,1, hrsg. von Tiedemann, Rolf/ Schweppenhäuser, Hermann, Frankfurt a.M. 1974, S. 203-430, hier S. 353.

Schmitz-Emans zusätzlich diesen „Temporalisierungseffekt“.⁵⁶⁹ Die Darstellungskraft des sprachlichen wird folglich mit der des visuellen Mediums kombiniert und der Eindruck einer historischen Atmosphäre somit intensiviert.

Betrachtet man den Film „Michael Hamburger“ mit dem Wissen um die Biografie des Protagonisten und unter Berücksichtigung der zahlreichen Aspekte, die Hamburgers Leben mit dem Sebalds verband, mag die Narration des Films anfänglich verwundern. Es handelt sich um eine Annäherung, die mehr auf Bilder vertraut und fast ohne Worte auskommt respektive auskommen muss, wie man in einem Interview mit der Künstlerin erfährt: „He couldn’t talk about his own life, nor did he really talk about his poetry.“⁵⁷⁰ Doch genau diese Sprachlosigkeit spiegelt sich auch am Ende des siebten Kapitels wider, das der Erzähler mit einem Hofmannsthal-Zitat beschließt: „wie ein Schwimmkäfer auf dem Spiegel des Wassers ruderte von einem dunklen Ufer zum andern“ (RS 228). Das Zitat aus Hofmannsthals „Chandos-Brief“, das Sebald wörtlich, aber mit veränderter Wortstellung übernimmt, lautet weiter:

[...] wenn diese Zusammensetzung von Nichtigkeiten mich mit einer solchen Gegenwart des Unendlichen durchschauert, daß ich in Worte ausbrechen möchte, von denen ich weiß, fände ich sie, so würden sie jene Cherubim, an die ich nicht glaube, niederzwingen [...].⁵⁷¹

Der Brief, in dem es um die Unmöglichkeit der Mitteilung von Erfahrungen geht, vermag es am Ende doch auf eloquente Weise und mit Hilfe von Metaphern, genau diese Grenzen der Sprache in Form von Sprache zum Ausdruck zu bringen.⁵⁷²

Auf die Umstellung des wörtlichen Zitats – Sebald rückt das Verb aus seiner Endstellung in die Mitte – hat bereits Peter C. Pfeiffer hingewiesen. Aufgrund dieser „völlig neue[n] rhythmische[n] Organisation“ wird das wörtliche Zitat durch Sebald nicht einfach übernommen, sondern „auf eine charakteristische, eigenständige Art umgesetzt und angeeignet“.⁵⁷³

⁵⁶⁹ Schmitz-Emans: Sebalds Landschaften, 2007, S. 243f.

⁵⁷⁰ O’Reilly, Sally: Tacita Dean. A great British Filmmaker. In: Artreview, 22.11.2011. www.artreview.com/profiles/blogs/tacita-dean (25.11.2011).

⁵⁷¹ Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Erfundene Gespräche und Briefe, Bd. XXXI, hrsg. von Ritter, Ellen, Frankfurt a.M. 1991, S. 45-55, hier S. 51f.

⁵⁷² Jo Catling hat in diesem Zusammenhang treffender Weise auf Hamburgers, in deutscher Sprache verfasste Memoiren „Zwischen den Sprachen“ hingewiesen, die aus einer „Sprach- und Schaffenskrise“ entstanden sind bzw. laut dem Herausgeber Iain Galbraith als Folge eines „Chandos-Moment[es]“. Vgl. Catling, Jo: W.G. Sebald: Ein England-Deutscher? In: Heidelberg-Leonard/ Tabah (Hg.): W.G. Sebald, 2008, S. 25-53, hier S. 49.

⁵⁷³ Pfeiffer, Peter C.: Korrespondenz und Wahlverwandtschaft. In: Lützel, Paul Michael/ Schindler, Stephan K. (Hg.): Gegenwartsliteratur - Ein germanistisches Jahrbuch 2, Tübingen 2003, S. 226-244, hier S. 236.

An dieser Stelle sei wie bereits unter Kapitel 2. auf Hamburgers Text „Hofmannsthals Bibliothek“ verwiesen, in dem er es als „durchaus dichterische Fähigkeit“ betrachtet, „das von anderen geborgte mit Eigenem zu verschmelzen“, denn es ist „ein Gesetz, daß der wahre Dichter nur das von anderen übernehmen kann, was er

Was Sebald am Ende des siebten Kapitels mit Hilfe des Zitats vermag, erreicht Dean mit ihrer filmischen Narration: „It was in cutting the film that I realized it was the most important thing and through apples he talked about everything else as a metaphor.“⁵⁷⁴ Der Apfel, der an sich für die ‚Vertreibung‘ steht, und Hamburgers zeitlebens andauernde Arbeit in seinem Garten, den er aus „vielen zusammengesuchten oder auch aus Kernen gezogenen Apfelarten“ anlegte, ist Ausdruck seiner „Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies“. ⁵⁷⁵ Wenn er also zu Beginn des Films die unterschiedlichen Apfelsorten erläutert, die vor ihm ausgebreitet in der Speisekammer liegen, und den Gravensteiner hervorhebt, eine deutsche Apfelsorte, die in England beheimatet wurde, die also ihr ursprüngliches Umfeld verließ und unter neuen geographischen Bedingungen ‚verwurzelt‘ wurde, wird man zwingend an Hamburgers eigene Emigration erinnert und dass auch er in England, in einer ihm fremden Kultur und Sprache, ansässig wurde:

Eine plötzliche Versetzung mit neun Jahren von einem Sprachbereich in einen anderen – wobei der Sprachbereich ja zugleich ein Erlebnis-, Kultur- und Gesellschaftsbereich ist – hat die Wucht eines zweiten Sündenfalls oder einer zweiten Sprachverwirrung. Sie ist der Verlust jeder sprachlichen Unschuld und Unbefangenheit, die man der Selbstverständlichkeit des Nennens verdankt und die einem erlaubt, so zu reden, wie einem der Schnabel gewachsen ist. Eine gewisse Sprachverfremdung, Sprachkritik oder auch Sprachskepsis hat zwar an dem Entstehen jeder literarischen Eigenart einen Anteil, meistens aber auf eine weniger traumatische Weise. Die verlorene Unschuld mußte ich nun zum Teil hinter den Namen, immer mehr in den Dingen und Wesen selber suchen.⁵⁷⁶

Fragen nach seiner Identität konnte Hamburger zeitlebens nur in Form von Dichtung beantworten, sich nur mit lyrischen Worten seiner Vergangenheit annähern. Daher ergreift Hamburger ein weiteres Mal das Wort, um treffenderweise eines seiner Gedichte zu rezitieren, jenes Gedicht, das er zum Andenken an seinen Freund Ted Hughes verfasst hat und in dem erneut ein Apfel, der „Devonshire Quarantine“, auftaucht, diesmal als Symbol seiner Freundschaft zu Ted Hughes: „it was a kind of link between us – if I could have this apple in a Suffolk garden, where it didn’t really belong“.⁵⁷⁷ Die letzte Strophe des Gedichts für Ted Hughes, vom 29.10.1998, lautet:

schon selber besitzt; das Fremde verhilft zur Katalyse des Eigenen“. Siehe: Hamburger: Hofmannsthals Bibliothek, 1961, S. 15 und S. 76.

⁵⁷⁴ Donoghue: Tacita Dean @ Marian Goodman Gallery, 16.04.2009.

⁵⁷⁵ Hamburger: Gedichte und Gärten, 2007, S. 35f.

⁵⁷⁶ Hamburger, Michael: Aus der Werkstatt eines Gegenstandsbezogenen Lyrikers. In: Wespennest, Nr. 66, Wien 1987.

⁵⁷⁷ Michael Hamburger zitiert aus: Transcript from the film *Michael Hamburger*. In: Tacita Dean: Michael Hamburger, hrsg. von Film and Video Umbrella, London 2013, o.S.

Uneaten this day of his death
 in either light the dark Devonshire apples lie
 That from seed I raised on a harsher coast
 In remembrance of him and his garden.
 Difference filled out the trees,
 Hardened, mellowed the fruit to outlast our days.⁵⁷⁸

Der *Devonshire Quarenden* wird im Gegensatz zum Menschen und seiner Sterblichkeit fortbestehen: „Gab der Frucht Härte, Zärte, Dauer über unsre Tage“.⁵⁷⁹ Was Hamburger mit der letzten Zeile seines Gedichts ausdrückt, unterstreicht Dean zusätzlich auf visueller Ebene, indem sie durch zahlreiche Close-Ups die rot leuchtenden, prallen und frischen Äpfel mit der vom Leben gezeichneten, ledrigen und gealterten Hand kontrastiert.⁵⁸⁰ Im Film wird die Haut somit zur Kommunikationsfläche, das heißt, die Haut ist Ausdrucksmittel und Einschreibefläche zugleich: „Haut ist eine Umhüllung und damit endlos und nahtlos, doch Haut evoziert auch den Einschnitt, das Mal, den Fleck, die Narbe und die Wunde“ und sie gibt Aufschluss über das Alter, das gelebte Leben und die Endlichkeit desselben.⁵⁸¹

Betrachtet man Deans filmische Porträts, dann fällt auf, dass sie ausschließlich ältere, männliche Künstler porträtiert.⁵⁸² So wie bei den Bauwerken und Objekten, die Gegenstand ihrer Filme sind, steht auch hier der nahende Verlust im Mittelpunkt und die Überführung in das Medium Film ist eine Form des Bewahrens „I am really glad it exists, that it traps something that really is disappearing. All the things I am attracted to are just about to disappear, more or less.“⁵⁸³ Das hohe Alter Hamburgers, die Akkumulation an Büchern und Korrespondenzen und der langsam vor sich hin wuchernde Garten betonen unmissverständlich den drohenden Verlust eines „menschlichen Schatzes“, um den Titel eines weiteren Films der Künstlerin aufzugreifen, in dem die Bezeichnung „human treasure“ für

⁵⁷⁸ Hamburger, Michael: For Ted Hughes. In: *Intersections*, London 2000, S. 56.

⁵⁷⁹ Zitiert nach: Lerm Hayes: *Nachkriegsdeutschland und ‚objektiver Zufall‘*, 2011, S. 64. Die Übersetzung des Gedichts stammt von Peter Waterhouse.

⁵⁸⁰ Die letzte Zeile des Gedichts wurde erneut auf tragische Weise durch Hamburgers Tod kurz nach Fertigstellung des Films bestätigt.

⁵⁸¹ Elsaesser, Thomas/ Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007, S. 142.

⁵⁸² Dazu zählen Tacita Deans Filme „Mario Merz“ (2002), „Section Cinema (Hommage to Marcel Broodthaers)“ (2002), „Boots“ (2003), „The Uncles“ (2004), „Michael Hamburger“ (2007), „Merce Cunningham Performs Stillness“ (2008), „Edwin Parker“ (2011), die nach den Protagonisten bzw. deren familiärer Beziehung zur Künstlerin benannt sind. In einem Interview mit Obrist äußert sich Dean bezüglich dieser Auffälligkeit: „I [...] think that older people are fantastic. [...] I love the way that time is inscribed in their bodies. [...] But the subjects come from many places, and there has never been a conscious attempt to seek them out. With Mario it was physical because he looked a bit like my father. They’re all there for different reasons.“ Siehe: Obrist: Tacita Dean, 2013, S. 48.

In dem Essay „Le promeneur solitaire. Zur Erinnerung an Robert Walser.“ (LH 127-168, hier S. 136) beschreibt Sebald dessen Ähnlichkeit mit seinem Großvater und in „Schwindel.Gefühle.“ sieht er Gemeinsamkeiten zwischen Ernst Herbeck und seinem Großvater (SG 46).

⁵⁸³ Warner, Marina in *Conversation with Tacita Dean*. In: Royoux/ Warner/ Greer (Hg.): *Tacita Dean*, 2006, S. 7-47, hier S. 15.

eine Ehrerweisung steht, die der japanischen Staat an Personen „ausnahmslos von hohem Alter, mit ,wichtigen unantastbaren kulturelle[n] Qualitäten““ verleiht.⁵⁸⁴

Dean findet aufgrund von Hamburgers Unvermögen, über die Vergangenheit zu sprechen, in ihrem Film eine eigene künstlerische Sprache und erreicht damit, was Hamburger über seine eigene Arbeit des Übersetzens schreibt und die – wörtlich genommen – „ein Übertragen, ein Hinübertragen des Textes in eine andere Sprachwelt“ bedeutet, „die zugleich auch eine andere Dingwelt, Um- und Innenwelt ist“. ⁵⁸⁵ Daher dienen alle Änderungen einzig dazu, „den Text in diesem anderen Bereich lebensfähig zu machen.“⁵⁸⁶ So ist der Film „Michael Hamburger“ kein Interview, sondern eine bildhafte Erzählung geworden, die ganz auf die Wirkung der Aufnahmen vertraut und dem Betrachter einen eindringlichen Einblick in Hamburgers Leben zwischen den Sprachen, Verlust und Migration vermittelt, ohne ein Wort darüber zu verlieren.⁵⁸⁷ Obwohl Hamburger nicht über sein persönliches Schicksal spricht, sondern stattdessen über seinen Garten und die Apfelsorten, die darin gedeihen oder eben auch nicht, erreicht Dean, wie zuvor Sebald, Hamburgers Schicksal zum stellvertretenden Exempel einer Generation werden zu lassen, die das Wissen um den Zweiten Weltkrieg birgt.

Nur durch Verfremdung als ästhetisches Prinzip ist die Darstellung von Geschichte möglich, um laut Carlo Ginzburg, „über den äußeren Anschein hinweg zu einem tieferen Verständnis der Wirklichkeit zu gelangen.“⁵⁸⁸ Als Belege für dieses Verfahren können in „Die Ringe des Saturn“ unter anderen die Beschreibungen zweier weiterer Filme herangezogen werden. Die „von schwarzem Gestrichel durchzitterten Kurzfilme, welche die Schullehrer in den fünfziger Jahren von den Kreisbildstellen ausleihen konnten“ (RS 70) handeln vom Seidenanbau und vom Heringsfang. Die Beschreibung der Naturgeschichte des Herings kann laut Claudia

⁵⁸⁴ Dean: *Menschlicher Schatz*, 2011, S. 80. Der 16mm-Farbfilm, mit einer Spieldauer von 15 Minuten aus dem Jahr 2006, zeigt Sensaku Shigeyama, einen 80jährigen Darsteller des Kyogen (traditionelle Komödie Japans), der vom japanischen Staat die Auszeichnung „menschlicher Schatz“ verliehen bekommen hat.

Die Materialität des 16mm-Films unterstreicht dies ebenfalls, besonders seitdem das Medium selbst vom Aussterben bedroht ist. Dean, die seit Jahren für den Erhalt des Mediums kämpft, äußert sich in einem Interview zum Erhalt des Negativ-Films als Kulturtechnik: „Die Industrie tötet ihr eigenes Gedächtnis ab. [...] Film auf Zelluloid wird verschwinden und mit ihm alles, was nicht digitalisiert ist. Man investiert ins Vergessen. Damit niemand mehr die Unterschiede sehen kann. Sie sind auf unsere Amnesie angewiesen.“ Siehe: Lorch, Catrin: *Verordnete Amnesie. Die Industrie tötet ihr eigenes Gedächtnis: Warum sich die Künstlerin Tacita Dean für den Erhalt von Negativ-Film als Kulturtechnik einsetzt*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 18.06.2014, S. 12.

⁵⁸⁵ Hamburger, Michael: *Erfahrungen eines Übersetzers*. In: Hartung, Harald (Hg.): *Literarische Erfahrungen. Aufsätze*, Darmstadt, Neuwied 1981, S. 15-27, hier S. 17.

⁵⁸⁶ Hamburger: *Erfahrungen eines Übersetzers*, 1981, S. 17.

⁵⁸⁷ Vgl. Lerm Hayes: *Post-War Germany and ‚Objective Chance‘*, 2011, S. 20f.

⁵⁸⁸ Ginzburg, Carlo: *Verfremdung. Vorgeschichte eines literarischen Verfahrens*. In: Ders.: *Holzaugen. Über Nähe und Distanz*, Berlin 1998, S. 11-41, hier S. 29.

Öhlschläger zu Recht als nachträgliche Allegorie der Judenvernichtung im Nationalsozialismus gelesen werden.⁵⁸⁹

Dann nehmen die Güterwagen der Eisenbahn [...] den ruhelosen Wanderer des Meeres auf, um ihn an die Stätten zu bringen, wo sich sein Schicksal auf dieser Erde endgültig erfüllen wird. (RS 71)

Diese im dritten Kapitel beschriebene Szene ruft der Erzähler kurz vor seiner Ankunft im Hause Hamburgers erneut auf, wenn er an die „Heringsschwärme“ erinnert, die einst dort laichten, wo jetzt das Kraftwerk von Sizewell steht (RS 2008).

Trotz des ausgeprägten Geschichtsinteresses privilegiert Sebald die literarische vor der historiographischen Form. Es geht ihm nie um eine rein wissenschaftliche Rekonstruktion von Geschichte sondern um ihre Vergegenwärtigung. Diese ist laut dem Autor aber nur mit Mitteln der Verfremdung, also auf indirekte Weise zu erzielen. In einem Interview mit Michael Silverblatt erklärt Sebald seinen Umgang mit der Darstellung von Geschichte daher wie folgt:

I've always felt that it was necessary above all to write about the history of persecution, of vilification of minorities, the attempt, well-nigh achieved, to eradicate a whole people. And I was, in pursuing these ideas, at the same time conscious that it's practically impossible to do this; to write about concentration camps in my view is practically impossible. [...] And this is why the main scenes of horror are never directly addressed. [...] So the only way in which one can approach these things, in my view, is obliquely, tangentially, by reference rather than by direct confrontation.⁵⁹⁰

Deans Entscheidung den Schwerpunkt des Filmes auf Hamburgers Äußerungen über seine Apfelsorten zu legen, eröffnet in Bezug auf Sebalds Prosawerke einen weiteren interessanten Horizont. Denn Gärten und die Arbeit mit Pflanzen werden in Sebalds Werken allgemein positiv konnotiert und spenden dem ‚leidenden Körper‘ Erholung und dienen ihm als Rückzugsort. Besonders häufig tritt dieses Motiv in dem Prosawerk „Die Ausgewanderten“ (1992) auf.⁵⁹¹ In vier Erzählungen werden die Lebensgeschichten von Personen, drei von ihnen sind Juden, beschrieben, die ihre Heimat verließen und deren Schicksale symptomatisch für das „beschädigte Leben“ (Adorno) in der Moderne stehen. Ebenfalls unfähig, über ihre

⁵⁸⁹ Vgl. Öhlschläger: Beschädigtes Leben, 2007, S.185-189. Diese Annahme kann auch für die Beschreibung des Seidenanbaus übernommen werden: „Drei Stunden müssen die in flachen Körben ausgebreiteten Kokons über dem aus dem Schaff aufsteigenden Wasserdampf liegenbleiben, und wenn man mit einer Menger fertig ist, so fährt man mit der nächsten fort, so lange, bis das ganze Tötungsgeschäft vollendet ist“ (RS 348).

⁵⁹⁰ Silverblatt: A poem of an Invisible Subject [06.12.2001], 2007, S. 79f.

⁵⁹¹ Dr. Henry Selwyn zieht sich nach Beendigung seiner beruflichen Laufbahn von der wirklichen Welt in die Natur zurück. Ebenso wie der Arzt Dr. Abramsky, der sich nach seiner psychiatrischen Tätigkeit völlig zurückzieht, im Boots- oder im Bienenhaus lebt und sich „grundsätzlich nicht mehr um das, was vor sich geht in der sogenannten wirklichen Welt“ kümmert (AW 161). Cosmo Solomon dient nach Ausbruch des Krieges in Europa „letztendlich [...] ein entlegenes Gartenhaus, die sogenannte Sommervilla“ als Rückzugsort (AW 138). Auch Austerlitz arbeitet nach seinem Zusammenbruch für einige Zeit in einer Gärtnerei (A 334f.) und während des Besuches im Ghetto-Museum in Terezín, beim Anblick der „photografischen Reproduktionen“ traut Austerlitz seinen Augen nicht und muss sich immer wieder abwenden und „durch eines der Fenster in den rückwertigen Garten hinabsehen“ (A 286).

Erinnerungen zu sprechen, da es sich um eine „blinde und böse Zeit“ handle, über die sie, „selbst wenn sie wollten, nichts zu erzählen vermöchten“ (AW 35).

Als weiteren Verweis auf „Die Ausgewanderten“ kann man die Szene des Filmes werten, in der Hamburger mit Hilfe eines Apfelpflückers die höher hängenden Äpfel von den Bäumen pflückt. Dieser Anblick erinnert an die Figur des „Schmetterlingsfängers“ mit seinem Köcher, eine allegorische Figur, die die einzelnen Biografien in „Die Ausgewanderten“ miteinander verbindet und als zentrales Strukturelement in der literarischen Auseinandersetzung Sebalds mit dem Thema Migration angesehen werden muss. In dieser Figur verdichtet sich die individuelle Problematik des Erinnerns und Vergessens vor dem Hintergrund des unwiederbringlichen Verlusts von Heimat.⁵⁹²

Dass Hamburger, der Dichter und Übersetzer, der zwischen den Dingen und Sprachen vermittelt, zum Bindeglied zwischen Dean und Sebald wird, dass am Ende des Films ein Regenbogen zu sehen ist, dass der Gegenstand des Films die Migration darstellt, die auch die drei Protagonisten verbindet, sei sie freiwilliger beziehungsweise zwanghafter Natur, dass man auch bei Bäumen und Pflanzen von Migration spricht und dass Umpflanzen und Versetzen auf fremden Boden bei Menschen wie bei Pflanzen die Frage aufwirft, ob sie auch unter neuen geographischen und kulturellen Bedingungen Wurzeln schlagen, lässt den Film zu einem komplexen Beziehungsgeflecht werden. Dean, die diesmal ausgehend von Hamburger einen Zugang zu Sebald unternimmt und den eigenen Rezeptionsprozess zugleich in einen Schaffensprozess transformiert, tritt in dieses dichte Geflecht ein und ermöglicht anhand dieser filmischen Annäherung einen ganz individuellen Zugang.

Betrachtet man abschließend Aspekte der Produktionsästhetik, hier verstanden als dezidierte methodische Konzentration auf die Erforschung des künstlerischen Arbeitsprozesses, von Dean und Sebald, lassen sich interessante Übereinstimmungen feststellen, die über ihre ausgeprägte Sammelleidenschaft und die bereits mehrfach angeklungene Evokation anderer Medien hinausgeht.

Sebald, der stets zahlreiche Dokumente und Materialien für seine literarischen Arbeiten ansammelte, sagte in einem Interview: „Ich brauche das Material und das findet man nur, indem man sucht und lange und geduldig bestimmten Wegen nachgeht“ (UDE 212). Seine Art mit diesem heterogenen und fragmentarischen Material zu arbeiten, bezeichnete er selbst als Bricolage: „[...] im Sinne von Lévi-Strauss. Das ist eine Form von wildem Arbeiten, von vorrationalem Denken, wo man in zufällig akkumulierten Fundstücken so lange herumwühlt,

⁵⁹² Siehe: Sill: Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden, 1997, S. 618.

bis sie sich irgendwie zusammenreimen.“⁵⁹³ Dieses Verfahren arbeitet mit bereits Vorhandenem, das aus seinem ursprünglichen Kontext gelöst wurde und nun in einem neuen Zusammenhang, aber noch von der alten Bestimmung determiniert, in ein Spannungsverhältnis mit der neuen Intention gerät. Wie Sebald mit vorgefundenem verbalen Material arbeitet, indem historische Daten, Auszüge aus Enzyklopädien und die Beschreibung von realen Orten und Geschehnissen, aber auch literarischen Prätexten in den Text integriert werden und somit ein „Oszillationseffekt“⁵⁹⁴ zwischen Recherchiertem und Erfundenem entsteht, dienen ihm auch die Fotografien als eine Art *found footage*, als vorgefundenes visuelles Material, das durch die Integration mit neuer Bedeutung aufgeladen wird und ebenfalls zwischen Fiktionalität und Authentizität changiert. Dass auch Sebalds Abbildungen mehrfach durch seine Hand einen Prozess der Transformation durchlaufen, indem er Schwarz-Weiß-Abzüge von Farbfilmen macht, Bilder mehrfach fotokopiert, abfotografiert und diesen Prozess so lange wiederholt, bis da „irgendetwas Eigenartiges draus entsteht“, verdeutlicht auch seinen unmittelbaren Umgang mit dem Material, das erst angesammelt wird und dann einen kreativen Prozess der Nachbearbeitung durchläuft.⁵⁹⁵

Dean verwendete für den Film „Michael Hamburger“ parallel zwei Kameras und sammelte somit mehrere Stunden Filmmaterial. Erst in der Monate andauernden Schnittarbeit traf sie dann Entscheidungen bezüglich Auswahl der Einstellungen, Länge des Films und dessen narrativen und dramaturgischen Verlaufs. Das Schneiden des Filmes wird von der Künstlerin in allen Einzelheiten manuell an einem Schneidetisch ausgeführt. Jede einzelne Bildsequenz wird aus der Filmspur herausgetrennt und wieder neu zusammengeklebt. Dieser unmittelbare körperliche Umgang mit dem Material findet sich in ihren Filmen wider: „Es ist, als würde Dean die Taktilität des Schneideprozesses, die Körperhaftigkeit des Schnittes in ihren Filmen sichtbar machen“.⁵⁹⁶

Da Dean Bild und Ton getrennt voneinander aufnimmt, kreiert sie erst nachträglich individuelle Soundtracks zu ihren Filmen. Bild- und Tonaufnahmen nehmen im Entstehungsprozess eine gleichberechtigte Rolle ein und haben für die Künstlerin auch im fertigen Produkt des Films den gleichen Stellenwert. So wie sie die einzelnen Bildsequenzen aneinanderreicht, fügt sie den Bildern auch jeden einzelnen Ton hinzu. Der Ton in ihren Filmen ist immer ein künstlich hergestellter.⁵⁹⁷ Dass diese Methode der Montage einen großen Freiraum für Fiktionen bietet, davon zeugt auch der Film „Michael Hamburger“, in dem Dean

⁵⁹³ Löffler: Wildes Denken, 1997, S. 136.

⁵⁹⁴ Sill: Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden, 1997, S. 598.

⁵⁹⁵ Scholz: Der Schriftsteller und die Photographie, 1998, S. 5.

⁵⁹⁶ Hochdörfer: Tacita Dean makes a Film, 2011, S. 40.

⁵⁹⁷ Vgl. Herzog: Filme sind Ereignisse, Momente in der Zeit, 2000.

einzelnen Passagen das Geräusch von Regen zufügt, ohne dass während der Dreharbeiten ein Tropfen Regen gefallen wäre. Der Ton allein hat aber die Möglichkeit, diese Illusion im Betrachter zu erzeugen, und Dean reizt diese Möglichkeiten stets aus.⁵⁹⁸

Neben den konkreten intermedialen Bezügen und komplexen medialen Konfigurationen provozieren die Werke Sebalds und Deans besonders im Kontext von Geschichte und Erinnerung zahlreiche Analogien. Sie setzen sich in ihren Werken mit Erinnerungsprozessen, der Bedeutung von visuellen Diskursen für Geschichte, Gedächtnis und Erinnerung auseinander. Beide kreieren mit ihren Werken visuelle Erinnerungsarchive, indem sie verschiedene Techniken des Aufzeichnens erproben, Relikte der Moderne zusammentragen und Biografien bewahren, die sonst dem Vergessen anheimfallen.

4.2 Marcus Coates und der Ruf des Schicksalsboten

Yew'll hear our call no more, for yew
The east wind will bear empty.⁵⁹⁹

Alles nimmt auf der Welt ab, der Vogel in der Luft
und der Fisch im Wasser. (BU 27)

Der 1968 in London geborene Künstler Marcus Coates hat am Kent Institute of Art and Design (1987-90) studiert, absolvierte sein Post Graduate Diploma an der Royal Academy of Art in London und war im Jahr 1995 Stipendiat am San Francisco Art Institute. Seit Anfang der 1990er Jahre werden seine Arbeiten (Performances, Filme, Installationen und Fotografien) in zahlreichen internationalen Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt.⁶⁰⁰ In seinem künstlerischen Werk befasst sich Coates mit Möglichkeiten von Werdens- und Verwandlungsprozessen, um fremde Perspektiven einnehmen und neue Einsichten zu erlangen, in der Absicht seine Rolle als Künstler innerhalb der Gesellschaft zu eruieren.

Neben realen Reisen, wie er sie zum Beispiel für das Kunstprojekt „The Trip“⁶⁰¹ (2011) stellvertretend für eine im Sterben liegende Person unternommen hat, begibt er sich

⁵⁹⁸ „I play with that line between fact and fiction quite a lot. I mean all my soundtracks are very fictional and yet people think that it is all recorded at the time. [...] I put in every sound.“ Siehe: Warner, Marina in *Conversation with Tacita Dean*, 2006, S. 16.

⁵⁹⁹ Ende der vierten Strophe von Marcus Coates Lied „Britain's Bitterns“, siehe: Bode/ Millar/ Ernst (Hg.): *Waterlog*, 2007, S. 30.

⁶⁰⁰ Auswahl: *Create London*, Artist Commission, Barbican, London 2013; Hors Pistes, Centre Pompidou, Paris 2012; Biennale Sydney, Sydney 2010; Kunsthalle Zurich, Zürich 2009; Altermodern - Tate Triennial, Tate Britain, London 2009; Biennale Venedig, Venedig 2007.

⁶⁰¹ Coates arbeitete bei dem Projekt mit Patienten des St. John's Hospice zusammen. Ausgangspunkt war die Frage ‚What can I do for you?‘ - Coates wollte die Möglichkeiten und Fähigkeiten ergründen, die er als Künstler Menschen zu bieten hat, die sich im letzten Stadium ihres Lebens befinden. Für einen Patienten reiste Coates

wiederholt auf spirituelle Reisen. Coates nutzt den eigenen Körper als Instrument, um die eigene Menschlichkeit zu umgehen und stattdessen die Welt aus dem Geiste und Körper der Tiere zu betrachten – sich in die *conditio animalis* einzufühlen. Er modifiziert bestehende schamanistische Praktiken und lotet anhand des eigenen Körpers die Grenzen zwischen Mensch(sein) und Tier(werden) aus.⁶⁰² „He is often his own laboratory rat, using his body to test the boundaries between man and animal“⁶⁰³, um davon ausgehend Fragen des individuellen wie kulturellen Bewusstseins zu erforschen. Diese performativen Werdens- und Verwandlungsprozesse, für die er tierische Charakteristika von Vögeln, Robben, Hunden, Hirschen und Dachsen nachahmt und sich auf spirituelle Reisen begibt, verfolgen stets das Ziel, Antworten auf individuelle oder gesellschaftliche Fragen zu erhalten. Die schamanistischen Rituale, die in Form von Performances aufgeführt und im Videoformat aufgezeichnet werden, zeigen den Künstler, wie er – mit dem Fell eines Hirschs, eines Dachs oder eines Pferdes bekleidet – in einen tranceartigen Zustand fällt, eine Reihe animalischer Laute von sich gibt und sich zu diesen glucksenden, prustenden und piepsenden Geräuschen bewegt. Nach Beendigung der Rituale diskutiert Coates seine Erfahrungen und Erkenntnisse, die er im Kontakt mit der ‚anderen Welt‘ erhalten hat, mit den Menschen, für die er sich auf eben diese Reise begeben hat. So begibt sich der Künstler in „Journey to the Lower World“⁶⁰⁴ (2004), diesmal mit einem Hirschfell bekleidet, für die Bewohner einer vom baldigen Abriss bedrohten Siedlung in Anlehnung an ein sibirisches Ritual auf eine meditative Reise, um Antworten auf deren Fragen zu erhalten. Die politischen Konfliktsituationen, mit denen sich der Bürgermeister von Holon, Israel auseinandersetzen muss, bilden den Ausgangspunkt für „The Plover's Wing – A Meeting with the Mayor of Holon, Israel“ (2009). Bekleidet mit einem Dachs als Kopfbedeckung und einem Trainingsanzug, dessen Seitenstreifen die Zeichnung des Dachsfelles in einer Art Mimikry nachvollziehen, führte er für den Bürgermeister ein künstlerisch modifiziertes schamanistisches Ritual durch, um Antworten zu erhalten, wie dieser auf die anwachsende Gewaltbereitschaft der Jugendlichen reagieren kann.

zum Amazonas, ausgerüstet mit genauesten Instruktionen und Vorgaben, was er auf dieser Reise in Erfahrung bringen sollte. Die Reise wurde vom Künstler weder fotografisch noch filmisch aufgezeichnet, sondern er entschied, seine Erfahrungen und Eindrücke aus der Erinnerung heraus wiederzugeben. Anlässlich der Ausstellung in der Serpentine Gallery, London vom 03.03.2011-01.05.2011 erschien das Buch: Coates, Marcus: *The Trip*, hrsg. von Tallant, Sally/ Graham, Janna, Köln 2011.

⁶⁰² Coates, Marcus: *Shaman Weekend* (Notting Hill Gate). In: Ders.: *Journey to the Lower World*, hrsg. von Finley, Alec, Newcastle-upon-Tyne 2005, o.S. In dem Text beschreibt Coates seine Erfahrungen, die er während eines Wochenend-Workshops mit dem Titel: „The Way of the Shaman. The Shamanic Journey, Power and Healing“ gemacht hat.

⁶⁰³ Andrews, Max: *Marcus Coates and Other Animals*. In: *Picture This*, 21.09.2009. www.picture-this.org.uk/library/essays1/2007/marcus-coates-and-other-animals (03.11.2017).

⁶⁰⁴ Coates: *Journey to the Lower World*, 2005.

Ziel der künstlerischen Aktionen, die Bereiche der Ornithologie, Zoologie, Anthropologie und der Mythologie behandeln, ist folglich eine Art Wissenstransfer, und zugleich eruiert Coates mit seinen partizipatorischen Performances die Rolle des Künstlers innerhalb der Gesellschaft: „it struck me that I could use my animal ‘becoming’ skills as purposeful tool on behalf of others“.⁶⁰⁵ Rufen seine Performances, die teils groteske Züge annehmen, im ersten Moment Verwunderung und eine gewisse Belustigung hervor, so haben sie aufgrund ihrer Thematik – zumeist aktuelle gesellschaftliche Problematiken oder individuelle Schicksale – durchaus das Potential, die Rezipienten nachdenklich zu stimmen. Das partizipative Moment der Arbeiten, das heißt die unmittelbare Auseinandersetzung mit Menschen in den Diskussionen, die seine schamanistischen Rituale einleiten und abschließen, ist Coates Art, Kunst und gesellschaftliches Leben zu verbinden und eine soziale Dynamik zu kreieren.

Das Interesse für die Ornithologie kommt besonders in seinen früheren Arbeiten zum Ausdruck. Für „Goshawk“ (1999) überredete Coates zwei Förster, ihn an den Baumstamm einer Kiefer festzubinden, um aus der (Vogel-)Perspektive eines Habichts die Umwelt nach Beute absuchen zu können. Auch das Singen in Vogelstimmen, das in England tief in der Volkstradition verankert ist, wurde zum Ausgangspunkt einiger Arbeiten. Die Videoinstallation „A Guide to the British Non Passerines“ (2001) nimmt Bezug auf die Tradition ornithologischer Handbücher und übersetzt diese auf multimediale Weise. Das so entstandene 41-minütige Video zeigt den Künstler im für das Fernsehformat üblichen Brustbildausschnitt, wie er 86 verschiedene Vogelarten imitiert, während die wissenschaftliche Bezeichnung des jeweiligen Vogels im unteren Bildrand eingeblendet wird. Um die Vogelstimmen möglichst authentisch zu imitieren, verlangsamte er die Originalaufnahmen der einzelnen Vogelarten, teilweise gar um das Sechzehnfache, imitierte diese verlangsamte Version und beschleunigte die Aufnahme dann wieder in das Tempo der Ausgangsaufnahme. Dieses Vorgehen führt zu einer verblüffenden Anverwandlung an das Vogelverhalten und findet sich auch bei seiner späteren Videoinstallation „Dawn Chorus“ (2005-2007) wieder. Dabei handelt es sich um eine Arbeit aus vierzehn Bildschirmen, die in Zusammenarbeit mit dem Tonmann Geoff Sample entstand und vierzehn Menschen in ihrem gewohnten Lebensraum zeigt, sei es im Büro, in der Küche, im Badezimmer, wie sie alltäglichen Tätigkeiten nachgehen und unerwartet anfangen, eine Vogelstimme zu imitieren.

⁶⁰⁵ Walters: The artist as Shaman, 2010, S. 21. Dass die Arbeiten von Marcus Coates mit Werken von Joseph Beuys, wie dessen Performance „I like America and America likes me“ (1974) hinsichtlich der schamanistischen Praxis Berührungspunkte aufweisen, verdeutlicht Walters in ihrer konzisen Analyse. Beuys ging es darum Kunst, Mensch und Natur in Einklang zu bringen. In seiner Performance „I like America and America likes me“, die eine Art Wiederannäherung des Menschen an das Tier darstellte, versuchte Beuys der Entmythisierung des Tieres entgegenzuwirken.

Coates Interesse für die Beziehungen zwischen Mensch und Tier, für Möglichkeiten der Kommunikation, also allgemein dem Grenzbereich des Humanen und Animalischen liegt auch der im Folgenden zu untersuchenden Arbeit zu Grunde.

4.2.1 „Britain’s Bitterns, circa 1997“

Für die Ausstellung „Waterlog“ befasste sich Coates mit der Geschichte und Bedeutung der Rohrdommel, einer Reiherart, die in East Anglia und Lancaster ansässig ist. Für die Institution Norwich Castle Museum & Art Gallery entstand eine audiovisuelle Installation mit dem Titel „Britain’s Bitterns, circa 1997“ und für die zweite Ausstellungsphase in Lincoln kreierte Coates die Sound-Installation „Cadences“, eine Zusammenstellung aus Schlussakkorden von bekannten Orchesterstücken, die der englischen pastoralen Tradition angehören und in der Ausstellungsbroschüre als „Miniature epitaphs for a bygone England“⁶⁰⁶ beschrieben werden. Der Fokus der Untersuchung richtet sich im Folgenden auf die in Norwich präsentierte Arbeit „Britain’s Bitterns, circa 1997“, die sich über mehrere Räume des Museums erstreckte und verschiedene Medien umfasste.

Die Reichweite des markanten, dumpfen Rufs der Rohrdommel umfasst mehrere Kilometer und steht im Kontrast zu ihrer verborgenen Lebensweise in Standgewässern mit ausgedehnten Röhrichtbeständen. Diesem Umstand entsprechend konnten die Besucher der Ausstellung auch in Coates Installation, die ihren Anfang im Foyer des Museums nahm, nur den charakteristischen tiefen und dröhnenden Klang der tierischen Lautäußerung vernehmen, die intervallweise in der Eingangshalle ertönte. Dass dieser Ruf seit jeher von den Menschen als Schicksalsruf gedeutet wird, wurde wiederum durch ein an der Wand angebrachtes Zitat aus dem Alten Testament aus dem Buch Zefanja unterstrichen: „the *bittern* shall lodge in the upper lintels of it; their voice shall sing in the windows; desolation shall be in the thresholds“.⁶⁰⁷

Unheilvolles verkündete der Ruf auch in der multimedialen Installation des Künstlers Coates, denn im eigentlichen Ausstellungsraum stand eine Tischvitrine, in der elf tote Rohrdommeln auf einem schwarzen Tuch präsentiert wurden. Die Körper der Tiere liegen von der

⁶⁰⁶ Der Ausstellungsbroschüre für die zweite Präsentationsphase der Ausstellung „Waterlog“ in Lincoln entnommen.

⁶⁰⁷ Bode/ Millar/ Ernst (Hg.): Waterlog, 2007, S. 29. (Hervorhebung durch C.K.) Coates zitiert hier einen Abschnitt aus dem AT, Zef. 2, 14.

Schnabelspitze bis zu den Krallen – die teils nebeneinander, teils überkreuz liegen und an zum Gebet gefaltete Hände erinnern – langgestreckt dicht beieinander.⁶⁰⁸



Abb. 4.13 und 4.14: Marcus Coates: Britain's Bitterns, circa 1997, 2007, Detailansicht

Die ausgestellten elf männlichen Tiere stehen exemplarisch für die 1997 in ganz Großbritannien gezählte Anzahl an Rohrdommeln, dabei handelte es sich um die niedrigste Population seit den 1950er Jahren, eine Folge der agrarischen Nutzung des Landes und dem damit einhergehenden Verlust an Schilf- und Röhrichtbeständen, die den natürlichen Lebensraum der Vögel darstellen. Doch nur in diesem finden die Tiere den nötigen Schutz, da sie sich mit ihrem stark gescheckten Gefieder aus warmen Braun- und Weißtönen, das ein Muster aus Licht und Schatten imitiert, hinter den Schilfhalmen perfekt verbergen können. Die Haltung, die die Rohrdommel dabei zur Tarnung einnimmt, wird als Pfahlstellung bezeichnet: den Kopf samt Schnabel nach oben gestreckt, bewegt sie sich mit dem Schilf, das sich im Wind wiegt.⁶⁰⁹ „We were born a'fore tha wind/ We taught tha reed ter sway“ und weiter unten „Come close an' Oi'll point ter the sky/ No more ter yew – Oi'll be the reed“⁶¹⁰, so lauten die ersten Zeilen des Liedes, das Coates für die multimediale Installation geschrieben und in den für Norfolk charakteristischen Dialekt übersetzen ließ, bevor er es gesanglich umsetzte. Im Museumsraum konnte das von Coates arrangierte Stück, das in einem Loop lief, über Kopfhörer, die sich direkt bei der ausgestellten Vitrine befanden, angehört und auf einer Standtafel nachgelesen werden. Das Klagelied berichtet aus der Perspektive der Rohrdommeln in elf Strophen von der Misere, verursacht durch die Torheit

⁶⁰⁸ Vgl. die vom Erzähler in „Die Ringe des Saturn“ beim Anblick einer „Leichenlimousine“ beschriebene Vorstellung über den Anblick des aus dem Leben geschiedenen Menschen darin: „die Augenlieder geschlossen, die *Hände gefaltet* und die Spitzen der Schuhe nach oben zeigend“ (RS 60). (Hervorhebung durch C.K.)

⁶⁰⁹ Dass sie diese Haltung über den Tod hinaus einnehmen, verstärkt die Tragik der Präsentation.

⁶¹⁰ Auf der Website zur Ausstellung kann das Lied, mit einer Spieldauer von 2,49 Min., weiterhin abgehört werden: www.waterlog.fvu.co.uk (12.11.2017). Der vollständige Liedtext, in der von Colin Burleigh (Vorsitzender der Friends of Norfolk Dialect) übersetzten Fassung, befindet sich im Ausstellungskatalog, siehe: Bode/ Millar/ Ernst (Hg.): Waterlog, 2007, S. 30f. Die englische Ausgangsversion des Liedes befindet sich im Anhang des Katalogs auf S. 116.)

Der Verständlichkeit halber wird im Folgenden stets die Ausgangsfassung in der Fußnote angegeben: Die ersten zwei Zeilen der ersten Strophe lauten: „We were born before the wind/ we taught the reed to sway“ und die der siebten Strophe „Come close and I'll point to the sky;/ no more to you I'll be the reed.“

der Menschen, die ihre Art bedroht: „Some say it all will end wi' us/ Dew Oi knew that Oi'd end it now/ No floight or foight or sorry fuss/ Jist one more body fer tha plough.“⁶¹¹



Abb. 4.15: Waterlog, 2007, Installationsansicht, Norwich Castle Museum & Art Gallery, Norwich



Abb. 4.16: Marcus Coates: Britain's Bitterns, circa 1997, 2007, Detailansicht

Bei den ausgestellten Tieren handelt es sich nicht um Exemplare, die von einem Präparator möglichst lebensecht und zumeist in einer ihrer Art typischen Haltung fixiert wurden, sondern der Besucher wird unmissverständlich mit elf toten Tieren konfrontiert, deren Körper erstarrt, deren Augen blind und deren Stimmen verklungen sind.

4.2.2 Künstlerschamane: W.G. Sebalds ‚ovidisches Bestiarium‘⁶¹² und Marcus Coates Reise in die ‚untere Welt‘⁶¹³

Eine tierische Lautäußerung dient der Kontaktaufnahme wie auch der Abwehr, also allgemein der Distanzregelung – sie verweist auf den physiologischen Zustand sowie auf individuelle Charakteristika eines Tieres. Der Ruf der Rohrdommeln verweist im Volksmund darüber hinaus auf drohendes Unheil, weshalb sie auch als Boten des Schicksals bezeichnet werden. Die Besucher des Norwich Castle Museums wurden mit diesem markanten und Unglück prophezeienden Ruf der Rohrdommel empfangen, der in der Rotunde des Museumsfoyers ertönte. Das an der Wand angebrachte Bibelzitat: „the *bittern* shall lodge in the upper lintels of it; their voice shall sing in the windows; desolation shall be in the thresholds“⁶¹⁴, das aus dem zweiten Kapitel des Buchs Zefanja stammt und ein universales eschatologisches Gericht ankündigt, unterstrich zusätzlich den warnenden Ruf.

⁶¹¹ Die neunte Strophe lautet: „Some say it all will end with us./ If I knew that I'd end it now./ No flight or fight or sorry fuss./ just one more body for the plough.“

⁶¹² Schmitz-Emans: Poetiken der Verwandlung, 2008, S. 230.

⁶¹³ Das schamanische Weltbild ist vertikal strukturiert und gliedert sich in drei Welten: der oberen, mittleren und unteren Welt, wobei die Grenzen zwischen diesen Welten allerdings von einer gewissen Durchlässigkeit zeugen.

⁶¹⁴ AT, Zef. 2, 14; (Hervorhebung, C.K.)

Mit dieser, der Präsentation im Ausstellungsraum vorangestellten Inszenierung übernimmt Coates die Komposition des Prosawerks „Die Ringe des Saturn“, dem Sebald drei Motti vorangestellt hat, wovon eines der Brockhaus Enzyklopädie entnommen ist und die Beschaffenheit der Saturnringe wiedergibt. Im Zeichen des kalten Planeten Saturn, der als Leitstern des Melancholikers gilt, steht dann auch die vom Erzähler unternommene Wallfahrt durch eine brachliegende, von Vergänglichkeit, Verfall und Zerstörung gekennzeichnete Landschaft.⁶¹⁵ Die Reise, die, wie einleitend berichtet, „im August 1992, als die Hundstage ihrem Ende zuzugingen“ (RS 11) stattfindet, also zu der Jahreszeit, die unter dem regierenden Hundsstern Sirius steht, unter dem sich „bestimmte Krankheiten des Gemüts und des Körpers [...] mit Vorliebe festsetzen“ (RS 11), ist auch der Gesundheit des Erzählers nicht zuträglich: „Vielleicht war es darum auf den Tag genau ein Jahr nach dem Beginn meiner Reise, daß ich in einem Zustand nahezu gänzlicher Unbeweglichkeit, eingeliefert wurde in das Spital der Provinzhauptstadt Norwich“ (RS 11f.). Im weiteren Verlauf berichtet der Erzähler von seinem Aufenthalt im Krankenhaus und wie er, unter dem Einfluss der Schmerzmittel stehend, die Stimmen der Schwestern zwar wahrnimmt, aber sie nicht verstehen kann. Er vernimmt vielmehr nur „die auf und ab gehenden Töne, Naturlaute, wie sie hervorgebracht werden von den Kehlen der Vögel, ein vollendetes Klingen und Flöten, halb Engelsmusik, halb Sirengengesang“ (RS 28f.). Das Wahrnehmen der Sprache als reine Lautäußerung und der Zustand „gänzlicher Unbeweglichkeit“ (RS 12) lassen den Erzähler an den armen Gregor Samsa aus Franz Kafkas „Die Verwandlung“ denken, der „mit zitternden Beinchen an die Sessellehne sich klammernd, aus seinem Kabinett hinausblickt“ (RS 13). Verschwimmt in Kafkas „Die Verwandlung“ vor Gregors Augen die Welt zunehmend und entfernt er sich von seinem früheren menschlichen Ich, so stellt das „Tier-Werden“ laut Gilles Deleuze und Félix Guattari eine „absolute Deterritorialisierung“ und dadurch im Falle Gregor Samsas die „Möglichkeit eines Auswegs“ aus dessen individueller Zwangssituation dar.⁶¹⁶ Sebalds Verweis auf Kafka kann laut Bettina Mosbach in Bezug auf „Die Ringe des Saturn“ als Versuch verstanden werden, das „Zwangsläufige“ zu durchbrechen, das „im zyklischen sich wiederholenden und seine Wiederholung vorwegnehmenden, destruktiven Geschichtsverlauf“ liegt, von dem das Prosawerk handelt.⁶¹⁷

⁶¹⁵ Weitere aufschlussreiche Ausführungen zum Melancholiediskurs im Prosawerk finden sich bei Lemke, Anja: Figurationen der Melancholie. Spuren Walter Benjamins in W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 127, 2008, S. 239-267.

⁶¹⁶ Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix: Kafka. Für eine kleine Literatur, Frankfurt a.M. 1976, S. 20.

⁶¹⁷ Mosbach, Bettina: Schauer der ungewohnten Berührung. Zur Tieranalogie bei W.G. Sebald. In: Tiere, Texte, Spuren (=Zeitschrift für deutsche Philologie. Sonderheft zu Bd. 126), Berlin 2007, S. 82-97, hier S. 87.

Die Verwandlung Gregor Samsas in einen Käfer löst durch den Prozess des ‚anders Werdens‘ auch eine Verschiebung des Wahrnehmungsmodus‘ aus. Analog dazu büßt der Erzähler nicht nur den aufrechten Gang ein, der gemeinhin als Abgrenzungsmerkmal zum Tier gilt, da er die menschlichste Form der Bewegung darstellt, sondern auch seine Sinneseindrücke verändern sich. Sein von Dunstschleiern verhangenes Bewusstsein und die wiederholt durch Unschärfe oder Schwindel beeinflusste Wahrnehmung nimmt „schamanistisch-tranceartigen Charakter“ an und ermöglicht dem Erzähler somit neue Seh- und Wahrnehmungsmodi.⁶¹⁸ Der Erzähler als rezeptives Medium gleicht einem Schamanen, der laut dem Religionswissenschaftler Mircea Eliade ein äußerst vielschichtiges Phänomen darstellt, da er zugleich „Magier und Mediziner“ aber auch „Psychopomp, Seelenleiter, [...] Priester [...] Mystiker und Dichter“ sein kann, der sich durch den Schwindel als eine Art Übergangserfahrung in die Lage anderer Wesen versetzt, mit diesen kommuniziert, auch über Zeitgrenzen hinweg und so das Vergangene und Abwesende zu vergegenwärtigen vermag.⁶¹⁹

Bereits in dem 1985 erschienenen Band „Die Beschreibung des Unglücks“ lässt sich Sebalds Auseinandersetzung mit der Ekstasetechnik der Schamanen, die diesen als mentales Instrument der Grenzüberschreitung zwischen Diesseits und Jenseits dient, im Rahmen seiner Analyse zu Peter Handke nachweisen.⁶²⁰ Dorothea von Mücke rekurriert in ihrer Untersuchung des Langgedichts „Nach der Natur“ auf diese Textstelle und bezeichnet ihrerseits das Sprecher-Ich als Schamanen, „das sich vor allem im Auffinden, Konstruieren und Evaluieren von Bildern aller Art auszeichnet, eine Figur, die in und über Bilder mit längst verstorbenen Künstlern kommunizieren und so in die Vergangenheit wie in die Zukunft reisen kann“.⁶²¹ Die gleichen Fähigkeiten können dem Erzähler des Prosawerks „Die Ringe des Saturn“ zugesprochen werden, auch er vermag den „bis weit in die Vergangenheit zurückreichenden Spuren der Zerstörung“ (RS 11), die sich in die Landschaft East Anglia und deren Bewohner eingeschrieben haben, zu folgen und die Geschichten zu bewahren.

⁶¹⁸ Gu, Yeon Jeong: Transformation des Schwindels. Von der physischen Täuschung zum poetischen Schöpfungsakt, Berlin 2012, S. 144.

Laut Wolfgang Ullrich wird „Unschärfe“ seit dem 19. Jahrhundert als ästhetisches Mittel eingesetzt, um übliche Sehgewohnheiten zu unterlaufen oder um auf innere Wahrnehmungsbilder zu verweisen. Vgl. Ullrich: Die Geschichte der Unschärfe, 2009, besonders S. 83-107.

⁶¹⁹ Eliade, Mircea: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik [1951], Frankfurt a.M. 1975, S. 13.

⁶²⁰ „Der Schamanismus ist seinem Ursprung nach eine arktische Erscheinung, die auf den Einfluß der extremen Umwelt auf die labilen Nerven des Polarmenschen zurückgeführt worden ist. Er besteht im Erlernen einer Ekstasetechnik, die es dem Kandidaten gestattet, in tranceartigen Zuständen seine Seele aus dem Körper zu Himmel- und Unterweltfahrten zu entlassen. Nach seiner Rückkehr aus dem hinter den höchsten Gebirgen gelegenen Jenseits erzählt der Schamane von den Fährnissen und Wundern, deren er durch das Überschreiten der profanen menschlichen Verfassung teilhaftig wurde.“ (BU 180) Sebald verweist bezüglich dieser Ausführungen auf Mircea Eliades Werk „Schamanismus und archaische Ekstasetechnik“ (Zürich, Stuttgart 1954).

⁶²¹ Mücke: Autorschaft und Autobiographie, 2008, S. 155.

Das erste Kapitel von „Die Ringe des Saturn“ fungiert, wie gezeigt werden konnte, als Prolog, indem der Erzähler als rezeptives Medium dargestellt und die Koordinaten der Reise im Zeichen des Saturns definiert werden. Die nachfolgende Wanderung führt den Erzähler nicht nur durch die Landschaft von East Anglia, sondern zugleich entspinnen sich, ausgehend von Orten und Personen, zahlreiche Diskurse über Aufklärung, Imperialismus, Industrialisierung und den damit einhergehenden heilsbringenden Fortschritt, der sich allerdings stets als nur vermeintlicher Fortschritt herausstellt. Dieser Dualismus klingt bereits in der Erwähnung von Dürers „Melencolia I“ an: die Werkzeuge der Konstruktion, der Geometrie, der Mathematik und der Baukunst, die auf dem Stich zu sehen sind, deutet der Erzähler kurzerhand um in „Werkzeuge[...] der Zerstörung“ (RS 19). Die menschliche Ratio stellt sich wiederholt als Ursache und Triebkraft für Destruktion, Degeneration und unsägliches Leid heraus, auch für das tierische Leiden. Die Ausbeutung der Natur, die dem Glauben an die Naturbeherrschung entspringt, führt von der Aberration der Arten⁶²² bis zu deren Ausrottung, verursacht durch sogenannte „*haunting parties*“ (RS 265) oder durch eine perfide mechanisierte Tötungsmaschinerie, wie sie Sebald anhand der „Naturgeschichte des Herings“⁶²³ (RS 70-73) oder auch des Seidenanbaus (RS 327-349) nachzeichnet.

Coates referiert mit „Britain’s Bitterns, circa 1997“ auf diese in „Die Ringe des Saturn“ wiederholt geschilderten Beziehungen zwischen Mensch und Tier, die einem einseitigen repressiven Machtverhältnis gleichen. Durch die Präsentation der toten Tiere thematisiert er die Folgen der Industrialisierung, die zur Veränderung der Landschaft, dem Verschwinden des natürlichen Lebensraums und damit zur Bedrohung der Population geführt hat, wovon auch der Liedtext kündigt: „Where once tha wet sky covered soil/ So dry an’ sparse tha reeds now stand/ Our fathers proize hare fer their toil/ Tha good few hare that are now damned“.⁶²⁴

Die anthropozentrische Haltung, die den Menschen seit jeher zur Zerstörung und Ausbeutung der Natur ermutigt, macht die Tiere im Prosawerk durchweg zu Opfern, die der menschlichen Gewalt schutzlos ausgesetzt sind: Ein „mehr als drei Meter großer ausgestopfter Eisbär“ (RS 49) empfängt die Besucher von Somerleyton Hall, das die erste Station der Reise darstellt. Als letzte lebende Bewohnerin dieses dem Untergang geweihten Landhauses erscheint „eine einsame chinesische Wachtel“ (RS 50).⁶²⁵ Diese lief, wie der Erzähler

⁶²² „Ein Großteil der schweren Metalle und der anderen toxischen Substanzen setzt sich in den seichten Gewässern der Doggerbanken ab, wo ein Drittel der Fische bereits mit seltsamen Auswüchsen und Gebresten zur Welt kommen.“ (RS 69)

⁶²³ Die Bezeichnung findet sich im Inhaltsverzeichnis des Prosawerks unter Kapitel III.

⁶²⁴ Die fünfte Strophe lautet: „Where once the wet sky covered soil/ so dry and sparses the reeds now stand. Our fathers’ prize here for their toil, the good few here are now damned“.

⁶²⁵ Im Text ist von einer ‚einsamen‘ Wachtel die Sprache, doch auf der Abbildung erkennt man deutlich, das neben der im Bildvordergrund vor dem Gitter stehenden Wachtel noch eine weitere im Bildhintergrund an eben

berichtet, in der „größtenteils aufgelassenen Voliere“ wohl in einem „Zustand der Demenz“ stetig am rechten Seitengitter entlang und schüttelte, bevor sie kehrtmachte, jedes Mal den Kopf, „als begreife sie nicht, wie sie in diese aussichtslose Lage geraten sei“ (RS 50).⁶²⁶ Eine im Buch reproduzierte Fotografie der chinesischen Wachtel stellt die einzige Abbildung eines lebendigen Tieres dar, wobei der Blick des Betrachters allerdings durch das Gitter verstellt wird. Auf visueller Ebene wird somit akzentuiert, was sich auf den nächsten Seiten wiederholt darstellt: die Tradition einer „Definition des Menschlichen durch die Behauptung einer *differentia specifica* zu allen übrigen Lebewesen“.⁶²⁷ Diese Differenz wird zur Legitimation für das Töten der Tiere, was ausführlich im dritten Kapitel anhand der Heringsfischerei und im zehnten Kapitel anhand des Seidenanbaus und der Abtötung der Seidenraupen exemplifiziert wird – das Tier wird zum Produkt und Nutzen rein menschlicher Interessen abqualifiziert. Beide Exkurse werden anhand von Kurzfilmen, die für schulische Zwecke bestimmt sind, also der Wissensvermittlung dienen, entwickelt. Der Film über den Heringsfang, der als pädagogisches Modell „für die grundsätzliche Unausrottbarkeit der Natur“ (RS 70) herangezogen wurde, zeigt, wie die Fischer bei Nacht ihren Fang einholen – „in zweihundert Fuß langen, beinahe eine Viertelmillion Fische fassenden Netzen“ (RS 73). Der Heringsfang dient als exemplarischer Schauplatz, um den Mensch im Kampf mit der angeblichen „Übermacht der Natur“ (RS 70) darzustellen. In die Schilderungen ist eine Fotografie eingefügt, die, wie diese oben links angibt, „A Morning Catch of Herring, Lowestoft“ zeigt und das Ergebnis eines Fangs in einer Lagerhalle präsentiert – unzählige tote Fische, dicht aufeinander geschichtet auf dem Lagerboden ausgebreitet, die links und rechts flankiert werden von Männern, die teils knöcheltief in diesem Teppich aus toten Heringen stehen (RS 71). Des Weiteren breitet der Text noch Informationen zu den Vermehrungszyklen und den Wanderrouen des Herings aus, die Betrachtung unterliegt folglich rein ökonomischen Interessen. Der Erzähler berichtet auch von Versuchen, die in der Absicht unternommen wurden, die Überlebensfähigkeit der Tiere genauer zu eruieren, und die aufgrund des ausgeprägten Forscher- und Fortschrittsdrangs der Menschen auch nicht vor der Verstümmelung der Fische zurückschreckte.

jenem rechten Seitengitter steht. Anzunehmen wäre das Sebald das Darstellungsverfahren der Juxtaposition auf Gemälden, hier auf die Fotografie überträgt und im Sinne einer Chronofotografie, der fotografischen Dokumentation von Bewegung, es sich auf dem Bild um die selbe Wachtel handelt, in verschiedenen Positionen.

⁶²⁶ Die Erwähnung einer „größtenteils aufgelassenen Voliere“ und dem „Zustand der Demenz“ (RS 50) innerhalb eines Satzes, verweist auf Platons Text „Theaitetos“, in dem neben der Wachstafel-Metapher auch die Voliere als Metapher für ein Erinnerungsmodell herangezogen wird, vgl. Platon: Theaitetos 188a-201c, 1970, S. 143-187.

⁶²⁷ Macho, Thomas: Ordnung, Wissen, Lernen. In: Böhme, Hartmut/ Gottwalt, Franz Theo/ Holtorf, Christian [et al.]: Tiere. Eine andere Anthropologie, Köln, Weimar, Wien 2004, S. 73-78, hier S. 74.

Im zehnten Kapitel des Prosawerks wird die Seidenzucht geschildert, deren Ursprung sowie deren Entwicklung und Ausbreitung in Norwich und Deutschland. Bereits zu Beginn befindet sich eine Abbildung, die eine Sammlung Schmetterlinge zeigt, systematisch nummeriert und klassifiziert (RS 325). Der zitierte Eintrag aus dem „Conversationslexikon“ besagt, dass die aus den „Eiern ausschlüpfenden Seidenraupen [...] bey ihrem Eintritt in die Welt mit einem schwarzen, sammetartigen Pelz begabt“ (RS 325f.) sind, der bereits auf ihr baldiges Ende verweist. Um deren Anatomie zu verstehen, schreckt die Wissbegierde auch hier nicht vor der Sektion der Tiere zurück: „Wenn man eine mit Weingeist getötete Raupe längs des Rückens aufschneidet, so erblickt man ein Bündel vielfach durcheinander gewundener Röhrchen, die wie Gedärme aussehen“ (RS 326). Mit Rekurs auf den „Unterrichtsfilm über die Heringsfischerei“ berichtet der Erzähler auch in diesem Zusammenhang von einem „Streifen über den deutschen Seidenbau“ (RS 345). Im Gegensatz zu dem in düsterer Chromatik gehaltenen Film über die Heringe sei dieser allerdings von einer „blendenden Helligkeit“ (RS 345) gekennzeichnet, doch erneut wird nach der Demonstration der Aufzucht das Abtöten der Tiere gezeigt. Nicht wie früher, als man „die Kokons der Sonne aussetzt[e] oder sie in einen warmen Backofen“ legte, sondern die Tiere werden „über einem beständig am Sieden gehaltenen eingemauerten Waschkessel“ gehalten, und diese Prozedur wird fortgeführt, bis das „ganze Tötungsgeschäft vollendet ist“ (RS 348).

Unter dem Titel „Fasanenkult und Unternehmertum“⁶²⁸ wird eine weitere Beziehung zwischen Mensch und Natur aufgeführt, die nicht minder gewinnorientierte und ausbeuterische Züge aufweist: die Jagd. Die Wanderung von Woodbridge nach Orford führt den Erzähler durch eine leere, sandige Gegend, eine Folge der Niederwildjagd, die von zu Reichtum gekommenen Industriellen praktiziert wurde, denn:

[...] jeder, der seine Börsengewinne ummünzen wollte in Geltung und Ruf, [versammelte] mehrmals in der Saison mit möglichst ostentativem Aufwand sogenannte *hunting parties* in seinem Haus. Das Ansehen, das man sich als Gastgeber einer solchen Gesellschaft erwerben konnte, stand abgesehen von Rang und Namen der Geladenen, in einem genauen Verhältnis zur Zahl der zur Strecke gebrachten Opfer. (RS 265f.)

Zu den Opfern konnten an einem Tag bis zu „[s]echstausend Fasane“ zählen, „von dem übrigen Geflügel und den Hasen und Kaninchen gar nicht zu reden“ (RS 267). Im Phänomen der Jagd spiegelt sich demzufolge eine Einstellung gegenüber der Natur wider: das In-Kaufnehmen sinnloser Opfer zur Erhöhung von Reichtum und Prestige, ein Dominanzgehabe,

⁶²⁸ Die Bezeichnung findet sich im Inhaltsverzeichnis unter Kapitel VIII.

gepaart mit Profitgier und Skrupellosigkeit, wie es sich auch in Industrialisierung, Imperialismus und Kolonialismus des 19. Jahrhunderts wiederfindet.⁶²⁹

Der rücksichtslose, ausbeuterische Umgang des Menschen mit dem Tier wiederholt sich allerdings in irrationalen Ausbrüchen von Grausamkeit auch gegen die eigene Art.⁶³⁰ Der Sedierung von Hering und Seidenraupe geht im ersten Kapitel daher geradezu exemplarisch das über zwei Seiten abgebildete Gemälde Rembrandts „Die Anatomie des Dr. Tulp“ (RS 24f.) voran. Darauf sind die Angehörigen der Amsterdamer Chirurgen Gilde porträtiert, wie sie gebannt dem Anatom Dr. Nicolaas Tulp bei einer öffentlich durchgeführten Prosektur beiwohnen. Ein Schauspiel zur „Demonstration des unerschrockenen Forschungsdrangs der neuen Wissenschaft“ wie auch das „archaische Ritual der Zergliederung eines Menschen [...] der Peinigung des Fleisches des Delinquenten bis über den Tod hinaus“ (RS 22f.). Den Ausführungen zur Naturgeschichte des Herings im zweiten Kapitel folgt ein kurzer Exkurs über den Major Georg Wyndham Le Strange, der im Panzerabwehrregime, „das am 14. April 1945 das Lager von Bergen Belsen“ befreite, gedient hatte (RS 77-80). Der Satz wird durch eine zweiseitige Abbildung unterbrochen, auf der ein Waldstück zu sehen ist. Auf dem Boden dieses Waldstücks sind unscharf unzählige, nur notdürftig mit Decken zugedeckte Leichen zu erkennen.⁶³¹ Auf narrativer wie visueller Ebene finden sich Parallelen zu der vorausgegangenen Beschreibung der Heringsfischerei, die, wie Claudia Öhlschläger bereits eindrücklich dargelegt hat, als nachträgliche Allegorie der Judenvernichtung im Nationalsozialismus gelesen werden kann.⁶³²

Kein für schulische Zwecke gedrehter Film, aber eine Fernsehdokumentation thematisiert, ausgehend von den Biografien von Roger Casement und Joseph Conrad, die Erschließung des Kongo, die „[z]wischen 1890 und 1900 [...] schätzungsweise fünfhunderttausend dieser namenlosen, in keinem Jahresbericht verzeichneten Opfer“ gefordert hat (RS 145). Ein weiteres Dokument, das herangezogen wird, ist der Foliant, den der Erzähler bei seinem Besuch im *Sailers Reading Room* konsultiert und als „photographische Geschichte des Ersten Weltkriegs“ deklariert, da dieser sämtliche Kriegsschauplätze aufliste und „jede erdenkliche

⁶²⁹ Vgl. in diesem Zusammenhang die von Peter Schmucker unter „Pathozentrische Ethik und Kritik der Jagd“ zusammengestellten Ausführungen. Siehe: Schmucker: Grenzübertretungen, 2012, S. 284-293, hier besonders S. 293.

⁶³⁰ Die „Reduktion des Tieres, die sowohl eine theoretische als auch ökonomische Geschichte hat, gehört dem gleichen Prozeß an wie jene, durch die Menschen auf isolierte produktive und konsumierende Einheiten reduziert worden sind.“ Siehe: Berger, John: Warum sehen wir Tiere an? In: Ders.: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens [1980], Berlin 2009, S. 13-38, hier S. 24.

⁶³¹ Fotografien, die kurz nach der Befreiung der nationalsozialistischen Konzentrationslager entstanden, sind Bestandteil der öffentlichen Erinnerungskultur und in das allgemeine Bildgedächtnis eingegangen. Sie stehen für die NS-Verbrechen im Allgemeinen. Vgl. Brink, Cornelia: Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Photographien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern, Berlin 1998, S. 9.

⁶³² Vgl. Öhlschläger: Beschädigtes Leben, 2007, S.185-189.

Form des gewaltsamen Todes“ (RS 116) aufführe. Der darin enthaltene Abschnitt über den Balkan berichtet von Serben, Juden und Bosniaken, die „reihenweise wie *Krähen* und *Elstern* aufgehängt“ wurden (RS 120, Hervorhebung C.K.). Diese Verzahnung von menschlichem und tierischem Schicksal durchzieht das gesamte Werk, eine „Naturgeschichte der Zerstörung“ (LL 38), in der das Schicksal des einen unmöglich von dem des anderen zu trennen ist, das „Fatum des gemeinsamen Untergangs in einer von den Menschen angezettelten ökologischen Katastrophe“ ereilt Mensch wie Tier gleichermaßen.⁶³³ Die Struktur von Sebalds Prosawerk, die sich aus konzentrischen Kreisen zusammensetzt, die einander determinieren, verdeutlicht zusätzlich, dass der Untergang des einen gleichbedeutend mit dem Niedergang des anderen ist (UDE 259).

Von dieser reziproken Beziehung kündigt auch Coates‘ Arbeit: Neben dem bereits eingangs als Schicksalsruf charakterisierten Laut der Rohrdommel und dem Unheil verkündenden Bibelzitat, das in Coates Installation einerseits auf das Aussterben der Rohrdommeln verweist, wofür stellvertretend die elf toten Tiere stehen, prophezeit andererseits der Liedtext unmissverständlich, dass das Schicksal der Tiere auch die Menschen ereilen wird: „Yew‘ll hear our call no more, for yew/ The east wind will bear empty“ und kulminiert in der zehnten Strophe in der konkreten Warnung: „The sun moight smoile but whoile we die/ Yew‘ll breed that debt no doubts“.⁶³⁴ Besonders durch den eindringlichen Gesang und die Darbietung der Vogelleichen, die in der Tischvitrine auf dem schwarzen Tuch wie ‚aufgebahrt‘ wirken, und deren Präsentation aus einer Kombination aus naturkundlich-wissenschaftlicher und religiös-sakraler Ausstellungsform besteht, wird die Inszenierung emphatisch aufgeladen.

In einem Interview hat Sebald „Die Ringe des Saturn“ als „Totenbuch- und Trauerbuch“ bezeichnet, entstanden aus seinem Interesse für Trauerrituale (UDE 115). Er beschreibt darin folglich nicht nur den Niedergang einer Spezies in ihren diversen Ausformungen sondern zugleich auch wie ihrer gedacht wird – der Tod in all seinen Facetten wird unentwegt thematisiert, und es werden Orte aufgesucht, die dem Gedenken der Toten dienen.⁶³⁵

Dem Ausstellungsdisplay gelang es, durch die zusätzliche Präsentation einer Replik von Thomas Brownes Schädel, der sich in einer in die Wand eingelassenen, schwarz umrahmten Glasvitrine befand, eine direkte Kongruenz zwischen den Tierleichen und dem Totenschädel

⁶³³ Schütte, Uwe: Sanfter Widerstand. In: Wiener Zeitung, 09.12.2011. www.wienerzeitung.at/themen_channel/wzliteratur/autoren/417638_Sanfter-Widerstand.html (18.12.2017).

⁶³⁴ Der zweite Teil der vierten Strophe lautet: „you‘ll hear our call no more, for you/ the east wind will bear empty“ und die letzten beiden Zeilen der zehnten Strophe: „The sun might smile, but while we die/ you‘ll breed that debt no doubt“.

⁶³⁵ Zu erwähnen wären hier u.a. das Sebaldusgrab in der St. Sebald Kirche in Nürnberg (RS 107-109) das Löwenmonument und die Gedenkstätte auf dem Schlachtfeld von Waterloo (RS 150) oder das Mausoleum der Familie FitzGerald (RS 233).

herzustellen, und es rief somit das von Sebald postulierte und von Coates aufgegriffene gemeinsame Fatum der Spezies erneut auf.



Abb. 4.17 und 4.18: Waterlog, 2007, Installationsansicht, Norwich Castle Museum & Art Gallery, Norwich

Dass Mensch und Tier Schicksalsgenossen sind, die gleichermaßen Leid und Angst empfinden können, drückt sich im Prosawerk durch vereinzelte Demonstrationen kreatürlicher Solidarität und Anthropomorphisierungen aus. So trifft der Erzähler auf seinem Weg Richtung Southwold auf eine Schweineherde, und um zu den Tieren zu gelangen, übersteigt er einen Zaun, er überwindet demzufolge die trennende Grenze. Einem der Tiere streichelt der Erzähler „über den Rüssel und das Gesicht und krault[...] ihm die Kuhle hinter dem Ohr“ bis es unter dieser ungewohnten Berührung ausseufzt, „wie ein von endlosen Leiden geplagter *Mensch*“ (RS 85, Hervorhebung C.K.). Dieses Aufeinandertreffen führt zu einer Annäherung, die dem Menschen das „Schwein ‚unter der Hand‘ menschlicher werden lässt“.⁶³⁶

Die unerwartete Begegnung des Erzählers mit einem Hasen auf der ansonsten völlig verlassen Insel Orford Ness kann hier ebenfalls aufgeführt werden, da es beide Beteiligten gleichermaßen in Schrecken versetzt: „Der winzige Augenblick, da die Lähmung, die ihn ergriffen hatte, umschlug in die panische Bewegung der Flucht, war auch der Augenblick, da seine Angst mich durchdrang“ (RS 279f.). Die Todesangst des Hasen überträgt sich auf den Erzähler, affiziert diesen und schreibt somit Tier und Mensch dieselbe Gefühlsregung zu, aufgrund derer sich der Erzähler in dem Tier wiedererkennt. Das Antlitz des Hasen erscheint ihm „seltsam menschlich[...]“ und in „seinem im Fliehen rückwärtsgewandten, vor Furcht fast aus dem Kopf sich herausdrehenden Auge“ erkennt er sich selbst „eins geworden mit ihm“ (RS 289).⁶³⁷ Ist es bei dem Zusammentreffen mit dem Hasen die Zuerkennung von Angst und die dadurch kurzfristig ausgelöste Konfrontation mit dem Eigenen im Anderen,

⁶³⁶ Mosbach: Schauer der ungewohnten Berührung, 2007, S. 91.

⁶³⁷ In diesem Zusammenhang siehe auch die Ausführungen von Bettina Mosbach zum Totemtier, in dem sich Menschen- und Tiergestalt durchdringen. Mosbach: Schauer der Ungewohnten Berührung, 2007, S. 89-93.

wird dem Schwein wiederum eine Leidensfähigkeit zugesprochen, wofür das menschlich anmutende Aufseufzen „unter der ungewohnten Berührung“ (RS 85) steht. Diese Episoden widersprechen der sonst durchweg postulierten Differenz von Mensch und Tier und stehen dementsprechend im Zeichen einer pathozentrischen Auffassung.⁶³⁸

In Bezug auf Gestalt wie auch Verhalten des Menschen können auch Anverwandlungen ans Tier aufgezeigt werden.⁶³⁹ Neben dem Verweis auf den zum Käfer mutierenden Gregor Samsa im ersten Kapitel, besagt die Legende über den Major George Wyndham Le Strange, „der immer schon einen zahmen Hahn auf seinem Zimmer gehalten hatte“ und der „ständig umschwärmt gewesen [sei] von allem möglichen Federvieh, von Perlhühnern, Fasanen, Tauben und Wachteln und den verschiedenen Garten- und Singvögeln, die teils am Boden um ihn herliefen, teils in der Luft ihn umflogen“, dass bei seinem Ableben sein „gänsegraues Auge tiefdunkel“ und sein „schlohweißes Haar *rabenschwarz*“ geworden ist (RS 83, Hervorhebung C.K.). Während der Erzähler im weiteren Verlauf einen Vergleich zum heiligen Hieronymus zieht, da Le Strange tage- und nächtelang in einer selbst ausgehobenen Höhle verbrachte, fügt Hans-Walter Schmidt-Hannisa in seiner Analyse den Vergleich mit Franz von Assisi an, da der Major wie dieser häufig von Tieren umgeben war.⁶⁴⁰

Am Fuß der Klippe von Covehithe entdeckt der Erzähler auf seiner Wanderung ein kopulierendes Menschenpaar, es erscheint ihm „gleich einer großen, ans Land geworfenen Molluske [...] scheinbar ein Leib, ein von weit draußen hereingetriebenes, vielgliedriges, doppelköpfiges Seeungeheuer“ (RS 88).⁶⁴¹ Der Anblick des Dichters Algernon Swinburne

⁶³⁸ „Ethische Systeme, welche speziesübergreifend die Sensitivität und damit Leidensfähigkeit zum Prinzip erheben und damit die grundsätzliche Gleichheit aller Spezies postulieren, werden als pathozentrisch bezeichnet.“ Siehe: Schmucker: Grenzübertretungen, 2012, S. 284.

⁶³⁹ „Dabei versteht sich von selbst, daß die Neigung, Tiere als Menschen (nämlich als Angehörige der eigenen Art) und Menschen als Tiere (beispielsweise als Jagdwild im Krieg, als Herdenvieh in jeder Sklavenwirtschaft) wahrzunehmen, durch keinen terminologischen Purismus eliminiert werden kann.“ Siehe: Macho, Thomas: Der Aufstand der Haustiere. In: Herausforderung Tier. Von Beuys bis Kabakov. Ausstell.-Kat. München, London, New York 2000, S. 76-99, hier S. 77. Der Katalog erschien anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Städtischen Galerie Karlsruhe vom 15.04.2000–30.07.2000. Zum Mensch-Tier-Vergleich in Kunst und Wissenschaft siehe auch: Baur, Otto: Bestiarium Humanum. Mensch-Tier-Vergleich in Kunst und Karikatur, Gräffeling bei München 1974.

⁶⁴⁰ Vgl. Schmidt-Hannisa, Hans-Walter: Abberation of a Species: On the Relationship between Man and Beast in W.G. Sebald's Work. In: Fuchs, Anne/ Long, J.J. (Hg.): W.G. Sebald and the Writing of History, Würzburg 2007, S. 31-43, hier S. 35. Dem heiligen Franziskus waren alle Geschöpfe Geschwister, denen er die Fähigkeit zum Leiden und zur Freude zusprach, er gilt als Schutzpatron der Tiere, der über die Fähigkeit verfügte, mit diesen zu kommunizieren.

⁶⁴¹ Die hier zitierte Beschreibung stellt fast eine wörtliche Wiederholung vom Anfang des Prosawerks dar: „In der krampfhaften Haltung eines Wesens, das sich zum erstenmal von der ebenen Erde erhoben hat, stand ich dann gegen die Glasscheibe gelehnt und mußte unwillkürlich an die Szene denken, in der der arme Gregor, mit zitternden Beinchen an die Sessellehne sich klammernd, aus seinem Kabinett hinausblickt“ (RS 13) und der Erzähler sich selbst mit dem zum Käfer mutierten Gregor Samsa aus Kafkas „Die Verwandlung“ vergleicht. Christian Moser erkennt in diesem am Meeresufer kopulierenden Paar den evolutionären Übergang vom Meer zum Land, eine Veränderung, die der rezeptive Erzähler direkt am eigenen Leib nachvollzieht: „Voller Bestürzung richtete ich mich wieder auf, so unsicher, als erhöbe ich mich zum erstenmal in meinem Leben von

ruft wiederum bei einem Besucher den Vergleich mit der „aschgrauen Seidenraupe, Bombyx mori“ hervor:

[...] sei es aufgrund der Art, wie er, Stückchen für Stückchen, die ihm vorgesetzten Speisen vertilgte, sei es, weil er aus dem Halbschlummer, der ihn nach Beendigung des Mittagmahls überkam, unvermittelt zu neuem, von elektrischer Energie durchzuckten Leben erwachte und mit flatternden Händen gleich einem aufgescheuchten Falter in seiner Bibliothek herumhuschte [...]. (RS 198)

Im siebten Kapitel berichtet Anne Hamburger dem Erzähler von einem Mr. Squirrel, der sein gesamtes Leben Trauer getragen und als Angestellter bei einem Leichenbestatter gearbeitet habe. Der Name deutet hier allerdings nicht auf eine optische Ähnlichkeit hin, da es sich bei Mr. Squirrel um einen finsternen und schwerfälligen Riesen handelt, sondern vielmehr wird durch den Verweis auf das ambivalente Erinnerungsvermögen der Tiere rekuriert, deren Sammlertätigkeit sie zugleich als Tiere mit ausgeprägter sowie schwacher Erinnerungsleistung charakterisiert. Mr. Squirrel verfügte „über keinerlei Gedächtnis“, daher war es ein Rätsel „[w]ie er der Toten gedenke“ (RS 225), doch den Satz „*They say his banished son is with the Earl of Kent in Germany*“ (RS 226), den er für eine Freilichtaufführung des König Lear auswendiggelernt hatte, konnte er noch Jahre später aufsagen.

Das literarische Schreiben ermöglicht es dem Schreibenden, Differenzen zu überwinden und Entgrenzungsprozesse zu vollziehen, das heißt, die Schreibposition ermöglicht einen veränderten Zugang zur Welt: „Wenn der Schriftsteller ein Zauberer ist“, so heißt es bei Gilles Deleuze und Félix Guattari, „dann liegt das daran, daß Schreiben ein Werden ist; das Schreiben ist von einem seltsamen Werden durchdrungen, das kein Schriftsteller-Werden ist, sondern ein Ratte-Werden, ein Insekt-Werden, ein Wolf-Werden etc.“⁶⁴² Den Prozess des Werdens verstehen Deleuze und Guattari als Annäherung, es geht folglich im Werden um die Veränderung der eigenen Wahrnehmung und die Entwicklung einer neuen Sensitivität, um die Fähigkeit, sich in ein anderes Wesen – sei es menschlicher oder tierischer Art – hineinzuversetzen und die Welt aus dessen Perspektive zu sehen. Kafkas sich in einen Käfer verwandelnden Gregor Samsa erschließt sich ein völlig neues Repertoire an Wahrnehmungsmodi und infolgedessen eine Flucht aus seiner repressiven Umwelt.⁶⁴³ Am Ende des siebten Kapitels von „Die Ringe des Saturn“ erblickt der Erzähler in einem Brunnenloch einen

der Erde“ (RS 88). Siehe: Moser, Christian: *Peripatetic Liminality: Sebald and the Tradition of the Literary Walk*. In: Zisselsberger, Markus: *The Undiscover'd Country*, Rochester, New York 2010, S. 37-62, hier S. 54.

⁶⁴² Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie* [1980], hrsg. von Rösch, Günther, Berlin 1997, S. 327.

⁶⁴³ Den Begriff „Tier-Werden“ (*devenir animal*) entwickeln Deleuze und Guattari in ihrem gemeinsamen Werk „Kafka. Für eine kleine Literatur“ (1975) und entfalten ihn in ihrem Hauptwerk „Tausend Plateaus“ (1980) weiter.

Schwimmkäfer, der „auf dem Spiegel des Wassers ruderte von einem dunklen Ufer zum andern“⁶⁴⁴ (RS 228, Hervorhebung C.K.), ohne Aussicht auf eine Flucht aus seiner misslichen Lage. Der Käfer verweist erneut auf den destruktiven Geschichtsverlauf, von dem das Prosawerk handelt und der nicht durchbrochen werden kann.

Sebald nimmt in seinem Buch nicht nur Rekurs auf die Verwandlung Gregor Samsas, sondern verweist auf vielerlei Metamorphosen, die aber stets als Mutationen im Sinne Thomas Brownes keinerlei Bestand haben: „Auf jeder neuen Form liegt schon der Schatten der Zerstörung“ (RS 35). Das von Grimmelshausen geschaffene metamorphotische Wesen namens Baldanders verspricht dem Simplicius Simplicissimus: „ich kan sie eine Kunst lernen/ dardurch sie mit allen Sachen so sonst von Natur stumm seyn/ als mit Stühlen und Bänken/ Kesseln und Häffen etc. reden können“.⁶⁴⁵ Darauf verwandelt Baldanders sich in die Gestalt eines Schreibers, um den Satz „Ich bin der Anfang und das End/ und gelte an allen Orthen“ sowie einige seltsame Worte zu notieren, danach verwandelt er sich in verschiedene Erscheinungen, bis er schlussendlich als Vogel davonfliegt.⁶⁴⁶ Die verschiedenen Verwandlungsstadien werden auch in „Die Ringe des Saturn“ wiedergegeben, doch enden sie hier mit der Verwandlung in einen „seidenen Teppich“ (RS 35). Das Motiv der Seide, welches das ganze Werk durchzieht und mit Melancholie, Vergänglichkeit und Tod verbunden wird, beendet auch diesen Verwandlungsprozess endgültig.

Durch die rhetorische Figur der Prosopopöie kann innerhalb der Literatur die Sprache als unterscheidendes Merkmal der Differenz aufgehoben werden. Diese besagt, dass „Toten, Abwesenden oder auch Dingen eine Stimme verliehen wird, die personenhaft ist, also physiognomisch und pathognomisch auftritt“, wobei es immer „um die Überwindung des Todes oder der Toten oder des Toten (der Dinge), die sich als Abwesende und als Leere markieren“, geht.⁶⁴⁷ Der Erzähler wird somit zur Schnittstelle zwischen Vernehmen einerseits, da er die Fähigkeit besitzt, die Stimmen der Toten, Abwesenden und der Dinge wahrzunehmen, und Sprechen-Lassen, eine Stimme-Geben andererseits, zwischen Hören und Erzählen. In seinem Prosawerk sucht Sebald nicht die Nähe zu Zeitgenossen, sondern lässt

⁶⁴⁴ Sebald nimmt hier, wie bereits von Jo Catling nachgewiesen, Bezug auf Hugo von Hofmannsthals „Ein Brief“, vgl. Catling: W.G. Sebald: ein „England-Deutscher“? 2008, S. 49.

⁶⁴⁵ Grimmelshausen, Hans Jakob von: Der abentheuerliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheuerlichen Simplicissimi [1669]. In: Ders.: Werke I.1, hrsg. von Breuer, Dieter, Frankfurt a.M 1989, S. 604.

⁶⁴⁶ Grimmelshausen: Der abentheuerliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheuerlichen Simplicissimi, 1989, S. 604. „Baldanders, eine Figur, die buchstäblich ‚bald anders‘ erscheint, ist nicht zufällig eine Art Anagramm von Sebald, spiegelt sie doch in ihrem Wesen all jene Verwandlungsfähigkeit wider, die Sebald seinen literarischen Motiven zugesteht“. Siehe: Gfreis/ Strittmatter: Die dritte Dimension, 2013, S. 42.

⁶⁴⁷ Böhme, Hartmut: Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten. In: Belting, Hans/ Kamper, Dieter (Hg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, München 2000, S. 23-42, hier S. 27.

Verstorbene wie Roger Casement, Joseph Conrad und den Vicomte de Chateaubriand zu Wort kommen. Er agiert somit als Vermittler zwischen Vergangenheit und Gegenwart.⁶⁴⁸

Die Fähigkeit, mit den Seelen der Tiere in Kontakt zu treten und als Medium deren Stimmen zu übersetzen, stellt die Grundlage von Coates Installation „Britain’s Bitterns, circa 1997“ dar. Parallel zu der Präsentation der Rohrdommeln im Ausstellungsraum konnte über Kopfhörer das vom Künstler geschriebene und eingesungene Lied angehört werden. Darin gibt Coates aus der Perspektive der Rohrdommeln deren Lebensumstände wieder, die von Trauer und Schmerz geprägt sind, da der Mensch ihren natürlichen Lebensraum und somit den Bestand ihrer Art bedroht. Der Ausdruck von Emotionen innerhalb des Liedtextes spricht den Tieren eindrücklich eine Leidensfähigkeit zu sowie den nötigen Tierverstand, um ihre aussichtslose Lage zu verstehen, für die sie den Menschen und seine Gier und Maßlosigkeit verantwortlich machen.

Wie eingangs dargelegt, spielen in vielen von Coates Arbeiten Tiere eine entscheidende Rolle. Er durchdringt deren Körperlichkeit, imitiert ihre Stimmen oder tritt als Schamane auf, der sich in einen tranceartigen Zustand versetzt, um mit ihren Geistern zu kommunizieren. Er versucht die Grenzen zwischen Tierischem und Menschlichem zu ergründen, „he almost impersonates them, getting inside their skin and trying to become the spirit of the animal“, wie Jeremy Millar konstatiert.⁶⁴⁹ Das Konzept vom „Tier-Werden“ von Deleuze und Guattari wurde daher auch im Zusammenhang mit Coates Arbeiten verhandelt.⁶⁵⁰ Diese Form der Verwandlung, die ein empathisches Empfinden verlangt, ist als Versuch zu verstehen, ins Miteinander, ins Zueinander zu kommen, das eine Verständigung ermöglicht. Der Begriff des Werdens (*devenir*) steht für eine konstante Bewegung, einen durchweg auf Entwicklung und Veränderung gerichteten Prozess.

Coates fungiert als Mediator zwischen den Welten, der versucht, den Weg zurück zu finden in eine Zeit, als Mensch und Tier noch in der Lage waren miteinander zu kommunizieren, wie es bei Mircea Eliade heißt:

⁶⁴⁸ Die Aneignung fremder Biographien, die Sebald mehrfach mit fiktiven Biographien vermischt, ist bei den noch lebenden Personen auf Widerstand gestoßen. Zu erwähnen wäre hier der reale Maler Frank Auerbach, den Sebald in „Die Ausgewanderten“ zum Ausgangspunkt seines Künstlers Max Aurach macht und auch ein Gemälde von Frank Auerbach abbildet. In späteren Ausgaben musste daher eine Umbenennung in Max Ferber erfolgen. Susi Bechhöfer stellt den zweiten prominenten Fall dar. Für die Figur des Jaques Austerlitz griff Sebald auf eine Fernsehreportage „What ever happend to Susi?“ über den Kindertransport zurück, die 1991 ausgestrahlt wurde. Bechhöfer brachte 1996 gemeinsam mit Jeremy Joseph das Buch „Rosa’s Child: The True Story of one Woman’s Quest for a Lost Mother and a Vanished Past“ heraus.

⁶⁴⁹ Kennedy: Waterlog: Art inspired by words inspired by landscape, 2007.

⁶⁵⁰ Siehe: Andrews: Marcus Coates and Other Animals, 2009; Weltzien, Friedrich/ Ullrich, Jessica (Hg.): Tierwerden, Mensch-werden. Ausstel.-Kat. Berlin 2009, S. 18f. Die Ausstellung wurde vom 09.05.2009–14.06.2009 in der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst in Berlin gezeigt.

Die Sprache der Tiere, an erster Stelle die der Vögel, zu erlernen, heißt überall auf der Welt die Geheimnisse der Natur kennen und damit auch prophezeien zu können. [...] Ihre Sprache lernen, ihre Stimme nachahmen bedeutet mit dem Jenseits und dem Himmel in Verbindung treten können. [...] Die Nachahmung von Tierstimmen und der Gebrauch von einer Geheimstimme bei der Sitzung ist ein weiteres Zeichen dafür, daß der Schamane zwischen den drei kosmischen Zonen Unterwelt, Erde und Himmel freie Bahn hat. Das heißt, er kann ungestraft dorthin vordringen, wo nur die Toten und die Götter Zugang haben.⁶⁵¹

Folgt man diesen Ausführungen Eliades, kann die hier vorgestellte multimediale Installation als Ergebnis eines schamanistischen Rituals gedeutet werden, durch das der Künstler mit den Seelen der Rohrdommeln in Kontakt und Kommunikation treten konnte.

Das Interesse an Metamorphosen ist dem spielerischen Experimentieren mit Sprache besonders affin. Sebald verwendet Sprache als Medium der Verwandlung, und die sprachliche ‚Anverwandlung‘, im temporalen wie im geographischen Sinne ist ein von Sebald in allen seinen literarischen Werken angewendetes Mittel, wie Matthias Zucchi in seinem konzisen Aufsatz „Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil W.G. Sebalds“⁶⁵² aufgezeigt hat. Neben „mundartlichen, speziell oberdeutschen Ausdrücken sowie Fremd- und Lehnwörtern“ verwendet Sebald wiederholt auch „archaisierende[...] Formen“ und eine veraltete Rechtschreibung, was zur „Schaffung oder jedenfalls Untermalung einer historischen Atmosphäre“ dient.⁶⁵³ Sebald lässt folglich nicht nur auf inhaltlicher Ebene vergangene Zeiten wiederaufleben, sondern „Form und Inhalt treten in eine dynamische Wechselbeziehung“⁶⁵⁴ und bieten dem Rezipienten auch „durch gezielte Anleihen bei den verschiedensten Sprachwirklichkeiten (Soziolekten, Dialekten, Fremdsprachen, historischen Idiomen etc.)“⁶⁵⁵ – der Zeit, dem Ort und der Situation entsprechend – möglichst angemessene und authentische Erzählsituationen. Die Stimmen im Text und ihre Redegestaltung sind zusätzlich durch die wiederholte Markierung von Rede durch Inquit-Formeln geprägt – eine Form der Inszenierung von Mündlichkeit, die der Vergänglichkeit der Stimmen durch die Konservierung im Buch entgegenwirkt. Diese Simulation des mündlichen Erzählens führt darüber hinaus zu einer Steigerung der Glaubwürdigkeit und Authentizität, denn die Personen berichten von ihrem Leben, allerdings mit der geliehenen Stimme des Ich-Erzählers.

Coates versetzt die Rezipienten seiner multimedialen Installation in die Lage, an seiner Kommunikation mit den Tieren Teil zu haben, er ermöglicht ihnen einen Blick auf die Welt

⁶⁵¹ Eliade: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik, 1975, S. 105.

⁶⁵² Zucchi: Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil W.G. Sebalds, 2004.

⁶⁵³ Zucchi: Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil W.G. Sebalds, 2004, S. 842f.

⁶⁵⁴ Zucchi: Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil W.G. Sebalds, 2004, S. 844.

⁶⁵⁵ Zucchi: Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil W.G. Sebalds, 2004, S. 850.

aus einer nicht menschlichen Perspektive. Die Tiere sprechen sozusagen durch den Künstler hindurch, der ihnen seine Stimme leiht und als Rohrdommel und Schamane, als Ornithologe und Übersetzer bezeichnet werden kann. Er nimmt die Rolle des Mediators ein: „Coates is ultimately seeking to reveal the role of the artist as a translatory force in society through his power to become someone or something else“.⁶⁵⁶ Dabei überschreitet er nicht nur die Grenze zwischen den Lebenden und den Toten sondern zusätzlich die Grenze zwischen den Spezies. Das Lied ist Zeugnis dieser Grenzüberschreitung und stellt zugleich eine traditionelle Form der oralen Wissensvermittlung dar.

Die Kopfhörer, über die das vom Künstler a cappella eingesungene Lied angehört werden konnte, befanden sich unmittelbar an der Tischvitrine, in der die elf Tiere präsentiert wurden. Während sich der Blick auf die toten Tiere richtete, konnte zugleich deren Klagegesang vernommen werden. Somit trafen Schweigen⁶⁵⁷ und Stimme als mündliche Artikulationsformen, die beide essenziell mit Flüchtigkeit und Immaterialität zusammenhängende Phänomene sind, direkt aufeinander: „Gemeinsam ist Schweigen und Stimme, dass sie affektiv und leiblich erfahren werden – und dies primär in physischer Kopräsenz: als ‚Akte‘, die sich im Hier und Jetzt entfalten und die Rezipienten entsprechend affizieren können.“⁶⁵⁸ Coates versucht folglich mit seiner Inszenierung dem Schweigen und der Vergänglichkeit entgegen zu arbeiten, indem er den verstorbenen Tieren seine eigene Stimme leiht, ihre Geschichte weiter vermittelt und somit vor dem Vergessen bewahrt.

Die Weitergabe von Wissen und die Aufrechterhaltung von Erinnerung in Form von Liedgut hängt besonders mit der musikalischen, das heißt rhythmischen Eingängigkeit zusammen. Genau diese Musikalität und Rhythmizität von Vers und Strophe vermag es, nicht nur von vergangenen Ereignissen und Empfindungen zu berichten, sondern lässt diese zugleich gegenwärtig erscheinen. Besondere Authentizität erhält das Lied durch die Anwendung des lokalen Norfolk-Dialekts, in den Coates das Lied übersetzen ließ, bevor er es gesanglich interpretierte. Die dialektale Sprache betont ausdrücklich die Ortsspezifität und somit die Verbundenheit der Rohrdommel mit der Landschaft und Geschichte von East Anglia. Das

⁶⁵⁶ Zitiert aus der Ausstellungsbroschüre: *Altermodern. Tate Triennial, Tate Britain 2009.*, o. S.

⁶⁵⁷ Die Schilderung des Erzählers von den verheerenden Auswirkungen der Orkannacht vom 16. auf den 17. Oktober umfasst auch das verstummen der Vögel: „Wo vor kurzer Zeit noch bei Anbruch des Tages die Vögel so zahlreich und so lauthals gesungen hatten, daß man manchmal die Schlafzimmertür zumachen mußte, wo die Lerchen am Vormittag über die Felder gestiegen waren und wo man in den Abendstunden bisweilen sogar eine Nachtigall aus dem Dickicht hörte, da vernahm man jetzt kaum noch *einen lebendigen Laut*.“ (RS 318f., Hervorhebung C.K.)

⁶⁵⁸ Benthien, Claudia: Die vanitas der Stimme. Verstummen und Schweigen in bildender Kunst, Literatur, Theater und Ritual. In: Kolesch, Doris/ Krämer, Sybille (Hg.): *Stimme*, Frankfurt a.M. 2006, S. 237-267, hier S. 265.

Lied erscheint daher, wie Brian Dillon in seinem Katalogtext treffend anmerkt, als entstamme es einer vergangenen Zeit und beinhalte eine Warnung für die Zukunft.⁶⁵⁹

Wie schon unter 2.2 und in den vorausgegangenen Analysen angesprochen, arbeitet Sebald mit vorgefundenem Material, dessen er, wie er in einem Interview erklärt, durch eine Art der diffusen Recherche habhaft wird. Um diese Form des Suchens und Auffindens zu beschreiben, ruft er das Bild eines Hundes auf, der seinen Weg seinem Instinkt folgend zurücklegt und den er aufgrund dieser Eigenschaft als Bruder im Geiste betrachtet (UDE 214). Das Ergebnis dieser intuitiv und assoziativ vorgehenden Arbeitsweise stellt eine Kombination aus profund recherchierten Daten und Fakten dar, die besonders augenscheinlich sind in den aus Lexika, Enzyklopädien und weiteren wissenschaftlichen Schriften zitierenden Passagen und die durch Mutmaßungen und Zufälligkeiten angereichert und vernetzt werden, so dass ein dichtes Gewebe aus Faktizität und Fiktionalität entsteht. Diese kontrastive Inszenierung kennzeichnet Sebalds Verfahren, historisches Wissen zu verarbeiten, das er nicht nur zum Gegenstand macht, sondern auch stets emphatisch zu vermitteln sucht, wie anhand der verwendeten rhetorischen Mittel nachgewiesen werden konnte.

Der Künstler Coates arbeitet bei seiner Installation „Britain’s Bitterns, circa 1997“ ebenfalls mit vor Ort ‚aufgefundenen‘ Objekten, mit Tierpräparaten des Norwich Castle Museum & Art Gallery, die er zum Ausgangspunkt und Gegenstand seiner Arbeit machte. Während seiner Recherchen für die Ausstellung „Waterlog“ stieß er auf die große Sammlung an Rohrdommeln in der hauseigenen Sammlung des Museums, dessen naturhistorische Abteilung eine von Ornithologen Mitte des 19. Jahrhunderts zusammengestellte und bis ins 20. Jahrhundert reichende Sammlung an britischen Vögeln beherbergt. Coates‘ Präsentation der toten Vögel als Teil seiner Installation „Brittain’s Bitterns, circa 1997“ hat nichts mit den in Formaldehydlösung zur Schau gestellten Tierkadavern eines Damien Hirst zu tun noch mit einer Taxidermie, die die Tiere möglichst belebt erscheinen lässt, stattdessen werden die elf Rohrdommeln dem Besucher in der Tischvitrine wie in einem Naturalienkabinett dargeboten.⁶⁶⁰ Der Anschein des rein wissenschaftlichen Umgangs mit den Tierpräparaten wird allerdings durch das vom Künstler eingesungene Lied gebrochen und der restlos entmystifizierten und profanisierten Beziehung zwischen Mensch und Tier entgegengestellt. Coates nutzt also die ihm gebotenen Gegebenheiten, die nicht nur einen expliziten Bezug zur

⁶⁵⁹ Vgl. Dillon: *Airlocked*, 2007, S. 21.

⁶⁶⁰ Zum Aspekt Tiere in der Kunst, siehe: Aloï, Giovanni: *Art and Animals*, London, New York 2012. Aloï behandelt in seiner Untersuchung auch Arbeiten von Marcus Coates (S. 60-65).

Landschaft East Anglia herstellen, sondern zugleich das Museum wie in Sebalds Prosawerken als Wissensschatz und Kuriositätenkammer aufrufen.⁶⁶¹

In „Die Ringe des Saturn“ wird die Spezies der Rohrdommel im Zusammenhang mit Thomas Browne explizit erwähnt: Der „in der ganzen Natur einmalige, den tiefsten Tönen eines Fagotts gleichende Ruf dieses schon rein äußerlich überaus seltsamen Federtiers“ faszinierte Browne, weshalb er sich in seinem „Studierzimmer lange eine Rohrdommel“ gehalten haben soll, um das Zustandekommen von dessen charakteristischen Ruf zu erforschen (RS 33).⁶⁶² Diesem ‚naturwissenschaftlichem‘ Interesse an der Tierart folgt die Erwähnung von Brownes „mit der Ausräumung weit verbreiteter Vorurteile und Legenden“ sich befassenden Kompendiums „Pseudodoxia Epidemica“, das von „allerlei teils wirklichen, teils imaginären Wesen“ handelt (RS 34).⁶⁶³

Coates macht also nicht nur die ausdrücklich im Prosawerk erwähnte Rohrdommel zum Gegenstand seiner Arbeit, sondern der Umgang, den Coates mit diesen aus wissenschaftlichen Gründen der Artengeschichte aufbewahrten Beständen des Museums aufzeigt, ist wie bei Sebald geprägt von einer Mischung aus ethnologischem und künstlerischem Interesse. Er verweist mit der Ausstellung der toten Tiere auf deren Bedrohung durch den Menschen. Darüber hinaus ruft er durch die Inszenierung im Eingangsbereich des Museums aber auch die mythologische Geschichte der Rohrdommel als Schicksalsbote auf und gibt mit dem Lied deren emotionalen Klagegesang wieder. Coates vermag mit seiner Arbeit historische Tatsachen und gesellschaftliche Problematiken anzusprechen und beschwört damit zugleich eine mythische Welt herauf, in der Mensch und Tier noch in Einheit miteinander lebten.

Dass Coates den Tieren seine menschliche Stimme leiht, deren Gesang übersetzt, verstärkt die Auflösung der Grenze zwischen Mensch und Tier und ruft Monika Schmitz-Emans Beschreibung des Buchs „Die Ringe des Saturn“ als „vom allgegenwärtigen Verfall zeugendes ovidisches Bestiarium“⁶⁶⁴ auf. Betrachtet man erneut die eingangs erwähnte, im Garten von Somerleyton Hall als letzte Bewohnerin residierende chinesische Wachtel (RS 50), die nach Schmitz-Emans eine Reminiszenz an Ovids in Vögel verwandelte Figuren

⁶⁶¹ Vgl. Finkelde: Wunderkammer und Apokalypse, 2007.

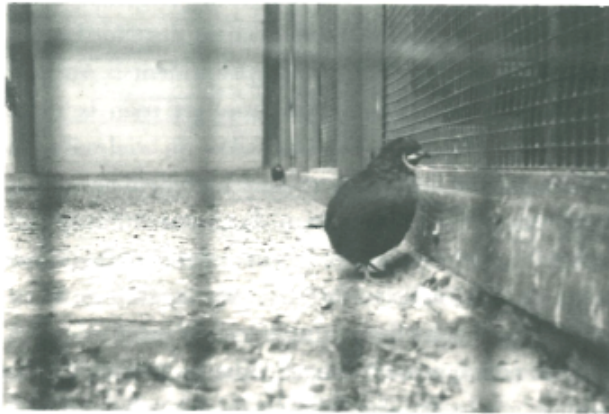
⁶⁶² In Thomas Brownes „Pseudodoxia Epidemica“ findet sich der folgende Eintrag: „That a Bittor maketh that mugient noise, or as we term it Bumping, by putting its bill into a reed as most believe, or as Bellonius and Aldrovandus conceive, by putting the same in water or mud, and after a while retaining the air by suddenly excluding it again, is not so easily made out. For my own part, though after diligent enquiry, I could never behold them in this motion.“ Browne, Thomas: Pseudodoxia Epidemica, or Treatise on vulgar errors [1646], London 1658, S. 146.

⁶⁶³ Erwähnung findet in „Die Ringe des Saturn“ auch Alfred Edmund Brehms „Thierleben“ von 1864-69 (RS 33).

⁶⁶⁴ Schmitz-Emans: Poetiken der Verwandlung, 2008, S. 230.

darstellt, löst sich die strikte Grenzziehung zwischen Konzepten des Humanen und des Animalischen weiter auf.⁶⁶⁵

dem stillen Ruin. Andererseits freilich bedrückte es mich, als ich nach dem Rundgang wieder ins Freie hinaustrat, in einer der größtenteils aufgelassenen Volieren eine einsame chinesische Wachtel zu sehen, die — offenbar in einem Zustand der Demenz — in einem fort am rechten Seitengitter ihres Käfigs auf und ab lief und jedesmal, bevor sie kehrtmachte, den Kopf schüttelte, als begreife sie nicht, wie sie in diese



aussichtslose Lage geraten sei.
Im Gegensatz zu dem allmählich verdämmernden

Abb. 4.19: W.G. Sebald: Die Ringe des Saturn, 2007, S. 50, Ausschnitt

Bei Sebald wie auch bei Coates geht es, wie gezeigt werden konnte, in mehrerer Hinsicht um eine Annäherung an das Jenseitige und um eine Konfrontation mit dem Eigenen im Anderen wie auch um konkrete Verwandlungsprozesse. Stellt Literatur einen Ort dar, der zum Werden anregt, wobei „[d]ie letztendliche Implikation des Anders-Werdens [...] die Schaffung neuer Möglichkeiten der sozialen Interaktion, das heißt der Veränderung“⁶⁶⁶ ist, dann hat Coates mit seiner multimedialen Installation versucht, einen ebensolchen Ort zu erschaffen.

Sebald wie auch Coates nutzen ihre Kunst, um auf historische Ereignisse und Gegebenheiten aufmerksam zu machen, indem sie den Toten und Abwesenden ihre Stimme leihen. Wie Literatur oder bildende Kunst gesellschaftliche Relevanz und Wirkung erzielen kann, charakterisiert daher gleichermaßen ihre Arbeiten, in denen sie auf ihre individuelle Weise als

⁶⁶⁵ Vgl. Schmitz-Emans: Poetik der Verwandlung, 2008, S. 228. Schmitz-Emans bezieht sich hier auf das 5, 6 und 11 Buch der Metamorphosen von Ovid. Ovid: Metamorphosen, hrsg. und übers. von Fink, Gerhard, Düsseldorf 2007.

⁶⁶⁶ Kreuzmair, Elias: Die Mehrheit will das nicht hören. Gilles Deleuze's Konzept der littérature mineure. In: Helikon. A Multidisciplinary Journal, 1/2010, S. 36-47, hier S. 43.

„personalisierte kollektive Gedächtnisse“ fungieren. Denn nur die Überlieferung in Form von Text oder sprachlicher Handlung garantiert die Kontinuität des Wissens, um dem Vergessen entgegenzuwirken, wie es sich durch das Aufgreifen der Volieren-Metapher direkt zu Beginn des Prosawerks in der offen stehenden Voliere und einer sich im Zustand der Demenz befindenden Wachtel darstellt (RS 50) und in der Installation von Coates aufgegriffen wird. Doch ist die Voliere bei Coates eine Vitrine und die demente Wachtel elf toten Rohrdommeln gewichen. Diesem offenkundigen Verlust an Erinnerung stellen sich Sebald wie auch Coates mit ihrer Arbeit als Dichter und Künstler entgegen. In seinen Gedanken zur Eröffnung des Stuttgarter Literaturhauses im Jahr 2001 fragt Sebald nach dem Sinn von Literatur, seine Antwort lautet: „Es gibt viele Formen des Schreibens, einzig aber in der literarischen geht es, über die Registrierung der Tatsachen und über die Wissenschaft hinaus, um einen Versuch der Restitution“ (CS 248). Coates begründet die Anwendung seiner schamanistischen Fähigkeiten mit der gesellschaftlichen Rolle, die er als Künstler auszuüben versucht, darüber hinaus holt er durch seine Begegnungen mit den geheimnisvoll entrückten Tierseelen das Tier zurück in die bewusste Wahrnehmung der Menschen.

Während Sebald seine Arbeit an der Erinnerung auf seine Kindheit und Jugend in völliger Abgeschiedenheit von den historischen Ereignissen zurückführt⁶⁶⁷, dem Uwe Schütte in seiner Studie über den Autor noch den frühen Verlust des Großvaters und die Auseinandersetzung mit dem Vater beifügt⁶⁶⁸, sieht Alec Finley Coates' Interesse für den Schamanismus in dessen Erkrankung an einem schweren Ekzem während seiner Kindheit begründet, denn so Finley:

Eliade tells us that a shaman is a psyche in crisis guided by animal spirits. To initiate themselves into the role any „shaman“ has first to draw on experiences of wounded nature; to recognize the ways in which we are bound to our hurts and must learn from them in order to grow.⁶⁶⁹

Sebald wie auch Coates schaffen durch ihre Arbeit Aufmerksamkeit, stellen Problematiken zur Disposition und versuchen, eine aktive Auseinandersetzung mit diesen zu stimulieren.⁶⁷⁰ Sebald, der Wissenschaftler und Dichter, findet in Coates, dem Ornithologen und Künstler, eine Form von Wiederhall, der in Art und Weise nicht unterschiedlicher sein könnte und dennoch denselben Ansatz verfolgt: der Auflösung unserer Erinnerungsfähigkeit entgegenzuwirken.

⁶⁶⁷ „Das alles überziehende Schweigen in den Familien und den Schulen über diese Zeit, zum Teil auch in der Literatur, hat mich dazu geführt, mit einer Art privaten Archäologie zu beginnen.“ (UDE 176)

⁶⁶⁸ Schütte: W.G. Sebald, 2011, S. 18f.; Schütte: Figurationen, 2014, S. 144f.

⁶⁶⁹ Finley, Alec: Chthonic Perjink. In: Coates: Journey to the Lower World, 2005, o.S. Finley bezieht sich hier auf die bei Eliade ausgeführten Initiationsriten, siehe den Abschnitt „Initiation durch Krankheit“ bei Eliade: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik, 1975, S. 43-45.

⁶⁷⁰ Mit seinen 1997 gehaltenen Züricher Vorlesungen entfachte Sebald eine kontroverse Debatte. Auch wenn man in der Sache eine andere Meinung vertreten kann, hat Sebald eine breite öffentliche Diskussion über eine Thematik auszulösen verstanden, die zuvor von tiefem Schweigen gekennzeichnet war.

4.3 Simon Pope und die Zugänglichkeit von Erinnerung

Die Geschichte beginnt zu ebener Erde, mit den Schritten.⁶⁷¹

Das zurückdenkende Bewußtsein muß reisen,
der Erinnernde muß gehen,
der Gedenkende muß den Ort verändern.⁶⁷²

Der 1966 in Exeter geborene Simon Pope studierte am South Glamorgan Institute of Higher Education in Cardiff (1988-91). Bekannt wurde er in den 1990er Jahren als Netz-Künstler, unter anderem mit dem Projekt „I/O/D 4: The Web Stalker“ (1997), für das er als Mitglied der Gruppe I/O/D internationale Anerkennung für das Erforschen von Software und Netzwerken als Kunstform erhielt. Neben die virtuelle trat dann zunehmend auch die reale Welt als Forschungs- und Betätigungsfeld seiner künstlerischen Aktionen in Erscheinung, wobei das ambulatorische Interesse, das seine Projekte von Beginn an prägte, bestehen blieb. In vielen seiner Arbeiten treffen wissenschaftliches Interesse und künstlerische Aktion aufeinander, ein Dualismus, der sich auch in der Biografie des Künstlers widerspiegelt, dessen Laufbahn ihn über Kunsthochschulen in England und ganz Europa führte und dessen Arbeiten in nationalen wie internationalen Ausstellungen zu sehen sind.⁶⁷³

Das Gehen als Kunstpraktik, als performativer Akt, bildet die Grundlage seiner seit dem Jahr 2000 entstandenen künstlerischen Projekte. Bereits seit den 1960er Jahren wird das Gehen von Künstlern wie Richard Long und Hamish Fulton als Kunstform betrieben und entwickelte sich zunehmend zu einer eigenständigen Tendenz in den Künsten, der seither ein anhaltendes Interesse entgegengebracht wird.⁶⁷⁴ Dies verdeutlichen die zahlreichen Ausstellungen, die sich mit der Ästhetik des Gehens auseinandersetzen und die die vielfältigen pedestrischen Praktiken von Künstlern wie Marina Abramovic, Ulay, Francis Alÿs und Sophie Calle zum Gegenstand ihrer Untersuchungen machen. So auch die im Jahr 2013 durch England wandernde Überblicksausstellung „Walk On: From Richard Long to Janet Cardiff. 40 Years of Art Walking“, bei der auch Pope mit seiner Arbeit „The Long Walk Home“ vertreten war.⁶⁷⁵

⁶⁷¹ Certeau, Michel de: Praktiken im Raum. In: Ders.: Kunst des Handelns, Berlin 1988, S. 179-238, hier S. 188.

⁶⁷² Jeziorkowski: Wiederholte Beschriftung, 2004, S. 221.

⁶⁷³ Seit 2000 arbeitet er als Dozent an verschiedenen Kunsthochschulen darunter Cardiff, Brüssel, London, derzeit ist er externer Prüfer für MFA Creative Practice am Transart Institute, NYC und Berlin (2010-14) sowie seit 2014 Fellow am Birkbeck College der Universität London.

Pope repräsentierte Wales 2003 auf der Biennale von Venedig, weitere Ausstellungen waren u.a. „Art Base 10“ im New Museum, New York (2005), „Net Condition“ im ZKM, Karlsruhe (1999).

⁶⁷⁴ Solnit: Wanderlust, 2002. S. 267.

⁶⁷⁵ Weitere Ausstellungen: „Gehen Bleiben“ im Kunstmuseum Bonn (2007), die Wanderausstellung „Walk Ways“ in Amerika (2002-04), „Les Figures de la Marche: Un Siècle d’arpenteurs“ im Musée Picasso, Antibes (2000-2001), „Walking and Thinking and Walking“ im Louisiana Museum, Kopenhagen (1997).

In Popes Werkkomplex hat eine Kunst, die in der Langsamkeit der körpereigenen Fortbewegung eine Chance sieht, eine Möglichkeit zur Wiederentdeckung des gelebten Raumes, zur Kultivierung der Sinne und zur Erforschung der Korrelation zwischen Subjekt und Raum, da das Gehen als Urakt angesehen werden kann, um mit der Welt in Beziehung zu treten, vielfältige Arbeiten hervorgebracht: Das Forschungsprojekt „Walking Here and There“ entwickelte Pope gemeinsam mit dem Psychologen Vaughan Bell, um den Einfluss von Erinnerung und Gehen auf Orte zu untersuchen.⁶⁷⁶ Im Rahmen dieses Projekts fand auch „Gallery Space Recall“ (2006) statt, zu dem Pope in eine Galerie einlud und die Gäste mit einem leer stehenden Ausstellungsraum konfrontierte. An einer der völlig weißen Wände stand lediglich der Satz: „You are invited to recall, from memory, a walk through a gallery space“⁶⁷⁷. Die Besucher wurden also aufgefordert, sich gegenseitig (oder im Gespräch mit einem Assistenten der Galerie) beim Durchqueren der leeren Räumlichkeiten einen vergangenen Galeriebesuch in Erinnerung zu rufen und diesen im Gespräch mit ihrem Gegenüber wiederzugeben.

Das partizipatorische Moment kann neben dem Aspekt des Gehens als charakteristisch für die Arbeiten von Pope angesehen werden, der seine Wanderungen seit „The Memorial Walks“ im Jahr 2007 stets in Begleitung durchführt („London Bridge Recall“, 2007, „From Unspoken Landscapes“, 2008 oder „Memory Marathon“, 2010). Die Frage, inwieweit das gemeinsame Gehen als Dialogmodell betrachtet werden kann, steht dabei stets im Fokus von Popes Aktionen:

[...] I use walking as a means of providing the shared encounter or experience and dialogue or conversation as the mode of representation of this process. Often my work takes the form of events in which a joint-recollection takes place, forming the basis of a shared, negotiated representation of landscape or artifacts, I often focus on how shared-experience can form the basis of negotiation in an attempt to explore what is held in-common.⁶⁷⁸

Wie der Titel „The Memorial Walks“ bereits vermuten lässt, steht Popes Beitrag für die Ausstellung „Waterlog“, der im Folgenden ausführlich beschrieben wird, exemplarisch für

Publikationen: Evans, David: The art of Walking. A Field Guide, London 2013; Fischer, Ralph: The Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten, Bielefeld 2011; Careri, Francesco: Walkscapes. Walking as an Aesthetic Practice, Barcelona 2002.

⁶⁷⁶ Ein Interview mit Simon Pope über das Projekt „Walking Here and There“ (Sciart Evaluation: interview format artists, 18.02.2008) findet sich auf Website des Künstlers unter: www.sites.google.com/site/ambulant-science/Index/texts (12.11.2017).

⁶⁷⁷ Auf der Website des Künstlers einzusehen, ist ebenfalls Popes Text: Recall from Memory the Space of another Gallery. A Guide for Gallery Assistants 02.2012. www.sites.google.com/site/ambulant-science/Index/texts. (12.11.2017).

⁶⁷⁸ Kommentar des Künstlers Simon Pope, zitiert von dessen Website: www.sites.google.com/site/ambulant-science/Index/biography (13.11.2012).

das Interesse des Künstlers an der künstlerischen Praxis des Gehens in Verbindung mit der Evokation von Erinnerungen und mit Praktiken des Gedenkens.

4.3.1 „The Memorial Walks“

Gemeinsam mit Nicholas Thornton, dem Kurator des Norwich Castle Museum & Art Gallery unternahm Pope am 14.12.2006, dem fünften Todestag Sebalds, einen „Sebald Memorial Walk“, der den Ausgangspunkt für seinen Beitrag im Rahmen der Ausstellung „Waterlog“ darstellt.⁶⁷⁹ Pope und Thornton begaben sich gemeinsam auf eine Wanderung durch die von Sebald in „Die Ringe des Saturn“ beschriebene Landschaft East Anglia. Unmittelbar umgeben von dieser, unterbrachen sie ihren Marsch, um eine Fotografie aus Sebalds Prosawerk, die den Anstoß zu dem gesamten Projekt gegeben hat, aus der Erinnerung wiederzugeben: „...the trees in the photographic image are very, appear very tall and slender and we see the really high contrast against a grey, flat sky“.⁶⁸⁰

geschlagenen Waldes von Rendelsham, da verdunkelte sich innerhalb weniger Minuten der gerade noch strahlend hell gewesene Himmel, und es erhob sich ein Wind, der in gespenstisch sich drehenden Wirbeln den Staub über die ausgedörrten Landflächen blies.



Das restliche Tageslicht begann zu erlöschen, sämtliche Umrisse verschwanden in der graubraunen, bald ohne Unterlaß von mächtigen Böen durchtobten, alles erstickenden Dämmerung. Ich hockte mich nie-

Abb. 4.20: W.G. Sebald: Die Ringe des Saturn, 2007, S. 272, Ausschnitt

⁶⁷⁹ Pope, Simon/ Thornton, Nicholas: Sebald Memorial Walk. In: Pope: The Memorial Walks 2008, S. 101-105. Das Künstlerbuch zu Popes Projekt, das ein Jahr nach der Ausstellung publiziert wurde, beinhaltet u.a. die Transkription von Popes und Thorntons Erinnerungen an die in „Die Ringe des Saturn“ abgebildete Fotografie, die sie auf ihrer Wanderung auf Tonband aufgezeichnet haben.

⁶⁸⁰ Pope/ Thornton: Sebald Memorial Walk, 2008, S. 101.

Die Transkription der verbal formulierten Erinnerung an die von Sebald verwendete Reproduktion endet mit den Worten Thorntons: „So the over ...kind of overall picture really is one of damage and destruction....(inaudible)...“.⁶⁸¹

Die von Pope für den „Sebald Memorial Walk“ ausgewählte Abbildung befindet sich im achten Kapitel des Werks, in dem der Erzähler berichtet, wie er auf seiner Wanderung in einen Sandsturm geraten ist und wie diese Erfahrung in ihm die Erinnerung an die Orkannacht von 1987 wieder hervorruft:

Ich näherte mich dem östlichen Rand des über mehrere Quadratmeilen sich ausdehnenden, in der furchtbaren Orkannacht vom 16. auf den 17. Oktober 1987 größtenteils zu Bruchholz geschlagenen Waldes von Rendelsham, da verdunkelte sich innerhalb weniger Minuten der gerade noch strahlend hell gewesene Himmel, und es erhob sich ein Wind, der in gespenstisch sich drehenden Wirbeln den Staub über die ausgedörrten Landflächen blies. (RS 272)

Auf der Aufnahme ist dementsprechend eine apokalyptische Szenerie zu sehen: eine Reihe Kiefern, deren Baumkronen abgebrochen sind, die entwurzelt wurden oder kurz vor dem Umfallen stehen. Der Himmel ist bis auf wenige hellere Stellen, die an Wetterleuchten erinnern, völlig düster. Die kontinuierliche Zerstörung der Wälder durch Naturgewalten, Krankheiten oder Abholzungen, die im Buch durchgehend beschrieben und fotografisch dargestellt wird, löste bei Pope eine gewisse Irritation aus und veranlasste ihn zu seinem eigenen Projekt:

Elias Canetti writes about trees as crowd symbols. It struck me that forests are strong symbols. They seem permanent, resilient, dense, and resist the climate. Then I read *The Rings of Saturn* and realised that for Sebald, trees are nothing like that. In the book, there is a motif of trees, and they are always diseased and fallible.⁶⁸²

Diesen Aspekt aufgreifend, kontrastiert Pope in seiner Arbeit den früheren Naturzustand, wie er sich fast nur noch auf Landschaftsgemälden findet, mit der gegenwärtigen Realität außerhalb des Museums, die gekennzeichnet ist durch den zunehmenden Verlust des reichen Waldbestandes, der diese Region einst bedeckte. Doch statt weitere Fotografien aus „Die Ringe des Saturn“ zu verwenden, dienten Pope für seine in der Folge unternommenen

⁶⁸¹ Pope/ Thornton: Sebald Memorial Walk, 2008, S. 105.

⁶⁸² Jeffries, Stuart: The call of the fens. In: The Guardian, 30.08.2007. www.guardian.co.uk/artanddesign/2007/aug/30/art (12.06.2017).

Elias Canetti beschreibt in dem Kapitel „Masse und Geschichte“ unter dem Aspekt „Massensymbole der Nationen“ hinsichtlich der Deutschen: „Das Massensymbol der Deutschen war das *Heer*. Aber das Heer war mehr als das Heer: es war der *marschierende Wald*. In keinem modernen Lande der Welt ist das Waldgefühl so lebendig geblieben wie in Deutschland. Das Rigide und Parallele der aufrechtstehenden Bäume, ihre Dichte und ihre Zahl erfüllt das Herz des Deutschen mit tiefer und geheimnisvoller Freude.“ Siehe: Canetti, Elias: *Masse und Macht*, Hamburg 1960, S.195. In „Die Ringe des Saturn“ findet sich allerdings ein ganz ähnliches Bild: „In der Nähe von Brighton, so habe ich mir einmal sagen lassen, gibt es unweit der Küste zwei kleine Wäldchen, die nach der Schlacht von Waterloo angepflanzt worden sind, zur Erinnerung an den denkwürdigen Sieg. Das eine Wäldchen hat die Form eines napoleonischen Dreispitz, das andere diejenige des Stiefels von Wellington. Die Umrisse sind natürlich vom Boden aus nicht zu erkennen. Die Sinnbilder, heißt es, waren für spätere Ballonreisende gedacht.“ (RS 152)

Memorial Walks Landschaftsgemälde der *Norwich School of Painters* als Ausgangspunkt, die er aus den Museumsdepots der beiden Ausstellungsorte in Norwich und Lincoln entnahm.⁶⁸³

Die *Norwich School of Painters* war eine Gruppe von Landschaftsmalern, die in East Anglia Anfang des 19. Jahrhunderts gegründet wurde. Die Künstler widmeten sich nach genauer Beobachtung im realistischen Stil der Landschaft, der Küste, maritimer Szenen aus der Umgebung von Norwich und Norfolk sowie dem einstigen Waldgelände, das das Flachland von East Anglia bedeckte, bevor es von Siedlern und Landbesitzern zerstört wurde.⁶⁸⁴

Pope lud 17 Personen, die lediglich ihre Profession des Schreibens verbindet – seien es Professoren, Journalisten, Kritiker oder Autoren –, ins Museum ein. Dort wählten sie eines der von Pope aus den Depotbeständen des jeweiligen Museums ausgesuchten Landschaftsgemälde aus und wurden aufgefordert, dieses in Ruhe zu betrachten.⁶⁸⁵ Allein im Museumsraum vor dem Gemälde stehend, bestand die Aufgabe für die Teilnehmer darin, sich einen bestimmten Baum oder eine Baumgruppe auf dem Gemälde möglichst exakt einzuprägen. Pope instruierte die Mitwirkenden zuvor dahingehend, dass es ihm nicht um eine Bildbeschreibung oder Einordnung nach kunsthistorischen Kriterien gehe, sondern die ausgewählte Szenerie solle möglichst aus dem Gesamtbild und dem kunsthistorischen Kontext des Bildes gelöst, sozusagen ‚entwurzelt‘, werden, um später eine möglichst detailgetreue Wiedergabe des Bildausschnitts, eine sprachliche Rekonstruktion des Gesehenen, leisten zu können.

Bevor die Teilnehmer allerdings aufgefordert wurden, die ausgewählte Szenerie mit Worten aus dem Gedächtnis zu beschreiben, unternahm Pope gemeinsam mit den Beteiligten jeweils eine Wanderung in die auf den Gemälden dargestellte Landschaft, die einst den Malern der *Norwich School of Painters* als Motiv ihrer Gemälde diente und die Sebald in seinem Prosawerk anhand von Fotografien und Beschreibungen eindrücklich wiedergibt. Auf halber Strecke wurden die Wanderungen unterbrochen und die Teilnehmer aufgefordert, den ausgewählten Bildausschnitt des zuvor betrachteten Gemäldes möglichst präzise zu beschreiben. Umgeben von Flachland, Moor- und Sumpfgebieten, den Wetterverhältnissen

⁶⁸³ Die Gesellschaft wurde gegründet um den Fortschritt und den gegenwärtigen Stand von Malerei, Architektur und Skulptur zu studieren, um zu größtmöglicher Perfektion in diesen Disziplinen zu gelangen. Präsident der Gesellschaft war der Landschaftsmaler John Crome und 1807 wurde John Sell Cotman zum Vizepräsidenten erkoren. Vgl. Allthorpe-Guyton, Marjorie: Die Schule von Norwich, Informationsbroschüre des Norfolk Museums & Archeology Service, 2003, einzusehen unter: www.museums.norfolk.gov.uk/view/NCC082502 (12.05.2015).

⁶⁸⁴ Vgl. Allthorpe-Guyton: Die Schule von Norwich, Informationsbroschüre des Norfolk Museums & Archeology Service, 2003, S. 1-2.

⁶⁸⁵ Teilnehmer von „The Memorial Walks“ waren: Trezza Azzopardi, Marjorie Allthorpe-Guyton, Brian Dillon, Geoff Dyer, Nicci Gerrard gemeinsam mit Sean French, Rex Hancy, Amanda Hopkinson, Stuart Jeffries, Hari Kunzru, David Matless, Sharon Morris, Sally O'Reilly, Susannah Paisley, Iain Sinclair, George Szirtes und Ken Worpole.

und den taktilen, auditiven, visuellen und olfaktorischen Reizen der Natur ausgesetzt, sollte die zuvor im geschützten Raum der Galerie betrachtete und memorierte Szenerie wiedergegeben werden. Der weitgehend baumlosen Umgebung wurde somit die einstige baumreiche Landschaft verbal entgegengestellt.⁶⁸⁶ Der Instruktion Popes folgend, handelt es sich bei den Bildbeschreibungen nicht um Ekphrasen, die einem schematisierten Kriterienkatalog folgen, sondern um sehr individuelle Betrachtungen, die auch immer wieder persönliche Analogien und Assoziationen hervorbringen. Reflexionen über den Prozess der Erinnerung, der Einfluss der Wanderung und die unmittelbare Naturerfahrung auf die Wahrnehmung werden ebenfalls thematisiert, wie die kurzen Auszüge aus den Erinnerungen von Brian Dillon und Susanna Paisley exemplarisch zeigen:

Trying to recall it, I just keep coming back to the main, dead tree. And the more I try to picture that, the more it seems actually to dominate a good deal more of the painting that you think at first glance just because there are branches that curve and twist into directions that you don't really see.⁶⁸⁷

Another memory I have of the painting is there's a little ... looks like maybe a kind of spindly little conifer of some kind, maybe a fir tree or something, which is very feeble, and it's leaning over into the boulder...⁶⁸⁸

Diese sprachliche Artikulation der Erinnerung an das zuvor betrachtete Gemälde wurde auf Tonband aufgezeichnet. Die Aufnahmen variieren zwischen einer Länge von zweieinhalb bis neuneinhalb Minuten, wobei vereinzelt Wörter oder ganze Satzteile von Umgebungsgeräuschen übertönt sind.⁶⁸⁹

Die Installation im Ausstellungsraum des Norwich Castle Museum & Art Gallery umfasste zehn Gemälde aus dem Sammlungsbestand des Museums. Im vierzehntägigen Rhythmus wurde eines der ansonsten mit schwarzer Seide verhangenen Bilder von seinem Schleier befreit und konnte von den Besuchern betrachtet werden. Der Schleier wurde während der Präsentationsdauer allerdings nicht vollständig entfernt, sondern auf dem Rahmen drapiert und fungierte somit als eine Art zweite Rahmung, die zugleich darauf verwies, dass es sich um einen begrenzten Zeitraum handelt, in dem das Bild zugänglich war.

⁶⁸⁶ Der Journalist Stuart Jeffries, einer der Teilnehmer hat diese Erfahrung in einem Zeitungsartikel wie folgt zusammengefasst: „The wind whips across the fens. Perhaps only in Iceland is there a more treeless landscape. After an hour, we stop. It is very remote. Here, in detail, I recall a tree from a forgotten 19th-century painting.“ Siehe: Jeffries: The call of the fens, 2007.

⁶⁸⁷ Dillon, Brian: Walk 8. Thorpe St. Andrew to Postwick Marshes, 03.04.2007. In: Pope: The Memorial Walks, S. 56-59, hier S. 59.

⁶⁸⁸ Paisley, Susanna: Walk 17. Greetwell Hall to North Delph, 18.10.2007. In: Pope: The Memorial Walks, S. 94-97, hier S. 97.

⁶⁸⁹ Für die Aufnahmen waren die Tontechniker Ross Adams, Brada Barassi und Bevis Bowden verantwortlich. Die Tonaufnahmen können weiterhin abgehört werden unter: www.waterlog.fvu.co.uk/simonpope_norwich/ (10.11.2017).

Viele der Besucher ließen sich jedoch nicht von den schwarzen Seidenvorhängen abhalten und lüfteten diese, um die Bilder betrachten zu können. Einigen der im Museum von Film and Video Umbrella durchgeführten Besucherbefragungen war dementsprechend zu entnehmen, dass die Art der Darstellung Irritation, Unverständnis und sogar harsche Kritik hervorrief. Bei der Befragung stellte sich jedoch auch heraus, dass die Präsentation von Kennern des Buches weitgehend positiv und der Stimmung des Werkes entsprechend beurteilt wurde, wohingegen kritische Bemerkungen zur Ausstellungspräsentation in Korrelation zur Unkenntnis der literarischen Vorlage standen.

Die zuvor auf den Wanderungen aufgezeichneten Audioaufnahmen konnten die Besucher im Ausstellungsraum via Kopfhörer anhören, allerdings nur in dem Zeitraum, in dem das entsprechende Bild vom Schleier befreit war und somit vom Rezipienten auditiv und visuell erschlossen werden konnte.



Abb. 4.21: Waterlog, 2007, Installationsansicht, Norwich Castle Museum & Art Gallery, Norwich

Für den Ausstellungszeitraum in Lincoln wählte Pope sieben weitere Gemälde der dortigen Sammlung aus. Das Ausstellungsdisplay wurde also durch andere Bilder und den dazu entstandenen Audioaufnahmen der Teilnehmer ersetzt, die Form der Präsentation blieb jedoch bestehen.

Es handelt sich bei „The Memorial Walks“ um eine multimediale Installation, die sich aus einem visuellen Teil – den Gemälden der *Norwich School of Painters*, einem performativen Akt – den Wanderungen und mündlich vorgetragenen Erinnerungen der Teilnehmer sowie einem daraus resultierenden auditiven Part – den Audioaufzeichnungen eben dieser Erinnerungen – zusammenstellt.

Da es sich bei den 17 durchgeführten „Gedenkwegen“ jeweils um einen zeitlich gebundenen flüchtigen Prozess handelt – das Gehen als performativer Akt, als physische Handlung in Raum und Zeit, der gemäß des ephemeren Charakters performativer Ästhetik im Augenblick entsteht und verschwindet –, können die Wanderungen nur in medialisierter Form, das heißt durch technisches Equipment, in diesem Fall der Tonspur, in den Ausstellungsraum übertragen werden.⁶⁹⁰ Die der audiovisuellen Installation im Museumsraum vorausgegangene ortsspezifische Aktion ist untrennbar mit den Schauplätzen und deren spezifischen topographischen Merkmalen und Qualitäten verbunden, die für den Besucher der Ausstellung jedoch nur durch das Gemälde und die Audioaufnahme zugänglich sind. Es bestand folglich keine unmittelbare Erfahrung der Performance für den Rezipienten sondern eine durch Aufzeichnungsmedien nachträglich vermittelte Rezeptionssituation. Diese, die eigentliche Aktion überdauernden Medien, konnten während der Ausstellungszeit ebenfalls auf der speziell eingerichteten Website betrachtet respektive abgehört werden, aber auch dort konnten jeweils nur das aktuell präsentierte Gemälde und die dazugehörige Audioaufnahme rezipiert werden.⁶⁹¹

Darüber hinaus veröffentlichte Pope gemeinsam mit Steven Bode und Nina Ernst von Film and Video Umbrella im Jahr 2008 das Kunstprojekt „The Memorial Walks“ im Buchformat.⁶⁹² Die Abbildungen der Gemälde der *Norwich School of Painters* sind darin in Anlehnung an die Präsentationsform im Ausstellungsraum mit einem schwarzen Seidenvorhang verdeckt, und erst beim Aufklappen der Seiten erscheinen darunter die Ansichten der ausgewählten Gemälde.

⁶⁹⁰ Der künstlerische Prozess entfaltet sich räumlich, zeitlich, körperlich und lautlich, er ist flüchtig und transitorisch und weist somit alle Indikatoren performativer Ästhetik auf. Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004, S. 127- 239.

⁶⁹¹ Das Projekt von Pope kann auf der Website zur Ausstellung weiterhin visuell und auditiv rezipiert werden. Siehe: www.waterlog.fvu.co.uk/ bzw. www.waterlog.fvu.co.uk/simonpope_norwich/ (10.11.2017).

⁶⁹² Pope: *The Memorial Walks*, 2008.



Abb. 4.22: Simon Pope: The Memorial Walks, 2008, S. 20, S. 23f.

Es folgt die Dokumentation aller 17 Wanderungen, die Pope mit den Beteiligten unternommen hat. Neben den Ortsangaben und einer vereinfachten Skizze der Wegstrecke wurden Fotografien der Landschaft und der teilnehmenden Personen sowie Teile der transkribierten Audioaufzeichnungen abgedruckt. Am Ende des Buches befindet sich der eingangs beschriebene „Sebald Memorial Walk“, den Pope gemeinsam mit Thornton unternommen hat in Form der transkribierten Erinnerungen an die in „Die Ringe des Saturn“ abgebildete Fotografie. Das Buchformat überführt die Mündlichkeit der ursprünglich auf Band aufgezeichneten Beschreibungen ins Schriftliche und dokumentiert die einzelnen Wanderungen mit Fotografien, so dass ein Künstlerbuch entstand, das die ephemere Aktion sowie die zeitlich begrenzte Ausstellungszeit überdauert. Der Kurator Steven Bode bezeichnet die Publikation daher im Vorwort treffend als „adjunct“ aber zugleich auch als „memento“.⁶⁹³

Im Folgenden gilt es herauszuarbeiten, inwieweit das Gehen als körperliche Tätigkeit, als Aktion, über das Gehen als vielfältiges und assoziationsreiches Motiv hin zum Medium oder als Form der Wahrnehmung, der Welterkundung bei Sebald und Pope strukturbildend wirkt

⁶⁹³ Bode, Steven: The Memorial Walks. In: Pope: The Memorial Walks, 2008, S. 6-18, hier S. 6.

und welchen Zusammenhang das In-Bewegung-Sein mit Erinnerung und Gedächtnisprozessen hat.

4.3.2 Wanderer: W.G. Sebalds Wallfahrt und Simon Popes 1+17 Gedenkwege

In Sebalds erstem Prosawerk „Schwindel. Gefühle“ (1990) konstatiert der Erzähler: „Geschichten ohne Anfang und ohne Ende, denen man, so dachte ich mir, einmal *nachgehen* müßte“ (SG 136, Hervorhebung C.K.). Und so trifft der Leser in diesem wie auch in den späteren Werken stets auf einen *homo viator*, der durch europäische Städte streift oder wie in „Die Ringe des Saturn“ entlang der englischen Ostküste wandert.⁶⁹⁴ In Sebalds literaturwissenschaftlichen Veröffentlichungen begegnet man ebenfalls vornehmlich Autoren, die als Spaziergänger bekannt sind, darunter Robert Walser, Jaques Rousseau, Peter Handke, Thomas Bernhard oder Adalbert Stifter. Sebald nutzt die Fußreise als Erzählmodell, als ästhetisch poetologische Reflexion und begibt sich damit in die Tradition des literarischen Gangs.⁶⁹⁵ Laut Sebald kann es eine „Physiologie der Literatur geben [...], das heißt, daß unsere Körperlichkeit und die Art, wie wir unseren Körper bewegen, sich übertragen lassen auf die Literatur“ (UDE 251). In „Die Ringe des Saturn“ erkundet Sebalds Erzähler wenn möglich zu Fuß die Region East Anglia, er wandert durch brachliegende unbewohnte Landschaften, vorbei an Schauplätzen der Zerstörung, an Ruinen und Überresten einer vergangenen oder im Untergang begriffenen Zivilisation, um die Topografie einer Verfalls- und Verlustgeschichte nachzuzeichnen. Die Wanderung wird im Untertitel explizit als „Eine englische Wallfahrt“ betitelt und verweist somit auf eine religiös motivierte Reise: „Pilgrimage is one of the fundamental structures a journey can take – the quest in search of something, if only one’s own transformation, the journey toward a goal – and for pilgrims,

⁶⁹⁴ Alle Prosawerke beginnen stets mit einer Zeit- und Ortsangabe und einem Erzähler, der sich auf eine Reise begibt. Streift sein Erzähler in „Schwindel. Gefühle“ durch norditalienische Städte und reist am Ende nach W. (Wertach im Allgäu), begibt er sich in „Die Ausgewanderten“ auf Streifzüge durch Manchester, das neben London, Paris und Prag auch in „Austerlitz“ durchwandert wird. Zum Aspekt des Reisens bei Sebald siehe Zisselberger (Hg.): *The Undiscovered Country*, 2010; darin insbesondere der Text von Moser: *Peripatetic Liminality*, 2010, S. 37-62. Eine weitere Analyse der Sebaldschen Reisetematik bietet Theisen, Bianca: *Prose of the World. W.G. Sebald’s Literary Travels*. In: *Germanic Review* 79/3, 2004, S. 169-170.

⁶⁹⁵ Allgemein zur kulturellen und literarischen Geschichte des Gehens siehe: Moser, Christian/ Schneider, Helmut J.: Einleitung: Zur Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs. In: Dies./ Gellhaus, Axel (Hg.): *Kopflandschaften-Landschaftsgänge: Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*, Köln 2007, S. 7-27; Niccolini, Elisabetta: *Der Spaziergang des Schriftstellers*, Stuttgart, Weimar 2000; Albes, Claudia: *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, Tübingen, Basel 1999.

walking is work.“⁶⁹⁶ Sebald geht es, wie er in einem Interview äußert, nicht um „ein christliches oder in irgendeiner Weise spirituelles Ziel“, sondern vielmehr stehen der Weg und die einzelnen dabei zurückgelegten Stationen im Mittelpunkt, „wobei das Ganze eine kontemplative Übung ist. Es hat den Aspekt von *pèlerinage*, daß man geht und zugleich denkt“ (UDE 112). Tanja van Hoorn hat in ihrem Aufsatz zum Aspekt der Wallfahrt in Sebalds „Die Ringe des Saturn“ überzeugend dargestellt, dass die Wanderung des Erzählers zwar nicht religiös motiviert ist, eine „innere Pilgerschaft“ entlang von (allgemein bekannten oder persönlichen) Gedächtnisorten und Persönlichkeiten (von historischer oder individueller Bedeutung), die mit diesen verbunden sind, aber durchaus nachgewiesen werden kann.⁶⁹⁷

Die vom Erzähler zu Beginn erhoffte therapeutische Wirkung, einer sich „ausbreitenden Leere“ (RS 11) zu entkommen, kann die unternommene Wanderung nicht erfüllen, sondern sie führt stattdessen zu dessen Einlieferung ins Krankenhaus. Doch im Zustand völliger Bewegungslosigkeit – der Fesselung an das Krankenhausbett – begibt sich der Erzähler daran, die Wanderung im Geiste nachzuvollziehen. Die körperliche Unbeweglichkeit eröffnet folglich eine mentale Reise in die Vergangenheit, der „in Suffolk im Vorsommer durchwanderten Weiten“ (RS 12). Bei der Aufzeichnung des Reiseberichts handelt es sich demnach um eine Wiedergabe aus der Retrospektive: Der Erzähler beginnt nach Einlieferung in das Spital der Provinzhauptstadt Norwich „in Gedanken zumindest [...] mit der Niederschrift der nachstehenden Seiten“ (RS 12), und es vergeht ein weiteres Jahr, bis es zur tatsächlichen Niederschrift kommt. Die Wanderung und der Prozess der Verschriftlichung erstrecken sich somit über einen Zeitraum von mehreren Jahren. Die Schilderung von landschaftlichen Räumen und Prospekten durch den Erzähler entspringt demnach keiner unmittelbaren Erfahrung, sondern die Beschreibungen beruhen stets auf dessen individueller Erinnerung, die er sich anhand seiner Vorstellungskraft erneut vergegenwärtigt. Diese mentale Rekonstruktion der Reise entlang von Orten verweist auf die antike Mnemotechnik, die nach dem Prinzip der *loci et imagines* verfährt.⁶⁹⁸

Die unterschiedlichen Formen des Gehens – ob mittels physischer Bewegung durch Raum und Zeit oder via Imagination – werden im ersten Kapitel dann sogleich auch in Gestalt zweier Kollegen des Erzählers veranschaulicht: Michael Parkinson⁶⁹⁹, der „mit seinen

⁶⁹⁶ Solnit: *Wanderlust*, 2002, S. 45.

⁶⁹⁷ Hoorn, Tanja van: Der ‚Engel der Geschichte‘ erzählt W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*. In: Börnchen, Stefan (Hg.): *Weltliche Wallfahrten. Auf der Spur des Realen*, München 2010, S. 221-234, hier S. 227.

⁶⁹⁸ Zum Prinzip der antiken Mnemotechnik siehe: Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, 2005, S. 62-64; Pethes, Nicolas: *Mnemotechnik*. In: Ders./ Ruchatz, Jens (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung*, Reinbeck bei Hamburg 2001, S. 380-383.

⁶⁹⁹ Michael Parkinson steht für die tatsächlich unternommene Reise, obwohl der Nachname eine neurogenerative Erkrankung bezeichnet, die Bewegungsstörung bis zur Bewegungslosigkeit umfasst.

Ramuzstudien in Verbindung stehende Reisen zu Fuß durch das Wallis und das Waadtland, manchmal auch durch den Jura oder die Cevennen“ (RS 15) machte, sowie Rosalind Dakyns, deren Arbeitszimmer sich über die Jahre hinweg zu einer „Papierlandschaft mit Bergen und Tälern“ (RS 17) entwickelte und die in dieser „Anti-Natur des geschlossenen Zimmers und seiner Manuskripte“⁷⁰⁰ ihre Wanderungen vollzog. Die Korrelation von Spaziergang und Gedankengang, ein in der Ideengeschichte geläufiger Topos, wird somit bereits im ersten Kapitel des Prosawerks expliziert.⁷⁰¹ Die allmähliche Verfertigung der Gedanken findet während des Spazierens (*peripatein*) statt. Die Schüler der 335 v. Chr. von Aristoteles gegründeten Schule, die ihre philosophischen Debatten im Gehen führten, werden daher auch Peripatetiker genannt. Das Gehen soll somatische Auswirkungen auf den Organismus haben, die Reflexions-, Erinnerungs- und Wahrnehmungsprozesse unterstützen und so die körperliche Bewegung in eine Bewegung der Gedanken überführen:

The rhythm of walking generates a kind of rhythm of thinking, and the passage through a landscape echoes or stimulates the passage through a series of thoughts. This creates an odd consonance between internal and external passage, one that suggests that the mind is also a landscape of sorts and that walking is one way to traverse it. A new thought often seems like a feature of the landscape that was there all along, as though thinking were travelling rather than making. And so one aspect of the history of walking is the history of thinking made concrete – for the motions of the mind cannot be traced, but those of the feet can.⁷⁰²

Pope setzt in seinem Beitrag „The Memorial Walks“ ebenfalls die Kombination aus Wanderung und Gedankengang ein, um den Blick auf die Wirkung, die das Gehen auf die Denkbewegung seiner eingeladenen Teilnehmer hat, richten zu können. Gemeinsam mit jedem Teilnehmer begab sich der Künstler in die Umgebung der Ausstellungsorte in Norwich und Lincoln, die dem Autor Sebald wie auch den Malern der *Norwich School of Painters* einst als Inspirationsquelle dienten. Die *Memorial Walks* wurden in Gedenken an deren Gemälde unternommen sowie an eben jene einst dicht bewaldete Landschaft von East Anglia, die die Maler im Bild festgehalten haben und deren Verlust Sebald in seinem Prosabuch beschreibt. Pope und die Mitwirkenden wurden auf ihrer Wanderung demzufolge zu „Nachgängern“ der Maler sowie Sebalds. Durch den tatsächlich vollzogenen Akt des Gehens in dieser Landschaft und dem dort zusätzlich vollzogenen mentalen Gedankengang, um aus der Erinnerung einen Ausschnitt des zuvor betrachteten Gemäldes wiederzugeben, reanimierten die Beteiligten die

⁷⁰⁰ Neumann, Gerhard: Wege bei Sebald, 2008, S. 51. Hier wäre auch das Reisen anhand von Landkarten zu erwähnen, dass der Gärtner von Somerleyton Hall, William Hazel, praktiziert (RS 52f.)

⁷⁰¹ Vgl. Lemma: Peripatos. In: Metzler Lexikon Antike, hrsg. von Brodersen, Kai/ Zimmermann, Bernhard, Stuttgart, Weimar 2006, S. 456; Moser, Christian: „You must walk like a camel“. Eine kleine Geschichte des literarischen Verdauungsspaziergangs. In: Ders./ Gellhaus/ Schneider (Hg.): Kopflandschaften-Landschaftsgänge, Köln 2007, S. 51-82, hier besonders S. 54-61.

⁷⁰² Solnit: Wanderlust, 2002, S.5f.

Vergangenheit und sorgten somit für eine kurzfristige Aktualisierung von geschichtlichem Raum. Versteht man das Gehen als *meditatio*, das die Fortsetzung einer Lektüre bildete und darauf abzielt, „das Gelesene zu verinnerlichen, es der Seele des Meditierenden einzuschreiben“⁷⁰³, so kann dies in Bezug auf die *Memorial Walks* auf die Rezeption eines Gemäldes übertragen werden. Die Mitwirkenden eignen sich das Bild via Inkorporation an und sind folglich in der Tradition der körperbasierten *memoria* während der ambulatorischen *meditatio* stoffliche Träger der Erinnerung an dieses Gemälde.

Das Werk „Die Ringe des Saturn“ folgt einer zirkulären Struktur, da die Reise des Erzählers durch das ost-englische Suffolk ihren Ausgangs- und Endpunkt in der Stadt Norwich nimmt. Die zehn geschilderten Reisetage setzen sich überdies aus vielen kleinen Reiseeinheiten (bestehend aus Wander- und Ruhephasen) zusammen, die wiederum um zahlreiche Exkurse, die sich allesamt ausgehend von East Anglia über Zeiten und Orte hinweg entfalten, erweitert werden. So wie die Narration in einer rhythmischen Dynamik aus Progression und Stillstand voranschreitet, folgen auch die *Memorial Walks* des Künstlers Pope einer zyklischen Bewegung. Die Depots der Museen in Norwich und Lincoln, in denen der Künstler jeweils Gemälde der *Norwich School of Painters* auslieh und in die sie nach der jeweiligen Ausstellungsphase wieder zurückkehrten, stellen ebenfalls zugleich einen Ausgangs- wie Endpunkt dar. Darüber hinaus unterlag auch jeder der 17 unternommenen *Memorial Walks* einem zyklischen Ablauf. Nachdem die Mitwirkenden im Museumsraum ein Gemälde betrachtet hatten, traten sie hinaus in die auf den Gemälden dargestellte Landschaft, um sie im Gehen zu erfahren. Die auf den jeweiligen Wanderungen aufgezeichnete Beschreibung der Teilnehmer wurde zurück in den Ausstellungsraum überführt: Die Stimmen der Mitwirkenden kehren in Form von Audioaufnahmen zu den Bildern in den Ausstellungsraum zurück. Das akustische Speichermedium entspricht einer Erinnerungsspur des vergangenen performativen Aktes, der über den Gehörgang zum Ausstellungsbesucher vordringt und ihm ermöglicht, an den Wahrnehmungen, Erinnerungen und Assoziationen der Teilnehmer zu partizipieren. Um die vollständige installative Arbeit wahrnehmen zu können, mussten sich die Rezipienten jedoch ebenfalls in Bewegung setzen, denn das sichtbare Gemälde und die dazugehörige Audioaufnahme befanden sich innerhalb des Museumsraums in einiger Entfernung voneinander. Die angehörte Audioaufzeichnung oder das betrachtete Gemälde musste somit kurzfristig memoriert werden, um es nach einem kurzen Gang durch den Raum mit seinem visuellen respektive verbalen Pendant (via Gedankengang) zu vereinen.

⁷⁰³ Moser: „You must walk like a camel“, 2007, S. 62.

Neben dem Gehen als bewusst gewählte langsame Fortbewegungsmethode kann bei Sebald auch die Beschreibung als intendiert verwendete Form der Entschleunigung angesehen werden, die immer dann zum Einsatz kommt,

[...] wo das archivarische Prinzip des Sammelns und Bewahrens, wo Verlangsamung demonstrativ gegen die enervierende Zerstreuung und den Geschwindigkeits- und Fortschrittswahn in der Moderne ins Feld geführt wird, und d.h. auf der Zeichenfläche der literarischen Texte angehalten und beruhigt werden soll.⁷⁰⁴

Pope setzt dieses Verfahren performativ um, wenn er die gemeinsam mit seinen Teilnehmern unternommenen Wanderungen unterbricht, zum Stillstand bringt, und jeden der siebzehn Partizipierenden auffordert, das zuvor eingehend betrachtete Gemälde zu beschreiben. Im Ausstellungsraum vermag Pope die Besucher bei ihrem Gang durch die Ausstellung durch die Verwendung der Audioaufnahmen, die nur über fest installierte Kopfhörer abgehört werden konnten, sowie während der Betrachtung des sichtbaren Gemäldes zum kurzfristigen Verharren zu bewegen. Die Installation schafft somit eine eigene vom Künstler geleitete Choreografie, die dem Rezipienten eine unmittelbare körperliche Erfahrung innerhalb dieses Raum-Text-Gefüges ermöglicht.

Die Form der gehenden Fortbewegung wird von Sebald und Pope bewusst eingesetzt, sie nutzen die langsame körperliche Fortbewegung als Methode der Wiederentdeckung von Nähe, der Umwelt und ihrer Geschichten.⁷⁰⁵ Der Gehende begibt sich in eine Beziehung zu Raum, Zeit, Geografie und Physiologie und stellt somit mit jedem Schritt ein komplexes Netzwerk her, setzt die unterschiedlichsten Orte in Relation zueinander und tritt in Interaktion mit seiner Umwelt, weshalb der menschliche Gang auch als eine „Form taktiler Wahrnehmung“ bezeichnet werden kann.⁷⁰⁶

In einer von Geschwindigkeit und Fortschritt gekennzeichneten Welt stellt das Gehen als bewusst gewählte Fortbewegungsmethode darüber hinaus eine Kritik an der dynamisierten und motorisierten Welt dar. Pedestrische Ästhetik steht also zumeist in kritischer Opposition zu einer Kultur technologischer Mobilität, denn, so konstatierte bereits Johann Gottfried

⁷⁰⁴ Scherpe: Auszeit des Erzählens, 2009, S. 301.

⁷⁰⁵ Sebald äußert sich in einem Interview zu dem Aspekt wie folgt: „Die alte Folie ist noch da: daß man versucht durch Verringerung des Tempos die Dinge zum Besseren zu wenden... Ich bin ja nicht der einzige, der das macht. Es gibt ja eine ganze Menge Autoren, die versuchen, durch das Gehen irgendwie vielleicht doch noch Dinge zu sehen, die man sonst nicht mehr sieht. Und das ist eigentlich das einzig Positive, das sozusagen dabei herauskommt, daß man also durch die Verlangsamung der Bewegung sehen kann, was ist und was war. Und daß man durch das bloße Denken an diese Dinge versucht, in eine andere Verfassung des Kopfes zu kommen.“ Siehe: Schlodder, Holger: Die Schrecken der Überlebenden. In: Loquai (Hg.): W.G. Sebald 1997, S. 176-182, hier S. 179f.

⁷⁰⁶ Wulf, Christoph: Anthropologie. Geschichte, Kultur, Philosophie, Reinbeck bei Hamburg 2004, S. 180.

Seume, „[w]er geht, sieht im Durchschnitt anthropologisch und kosmisch mehr, als wer fährt. [...] Sowie man im Wagen sitzt, hat man sich sogleich einige Grade von der ursprünglichen Humanität entfernt.“⁷⁰⁷ Gehen fungiert folglich als Mittel des Widerstands gegen die Entfremdung und Funktionalisierung des urbanen Systems.⁷⁰⁸

Diese Form der Kritik und der gleichzeitige Versuch, die Erinnerung an eine vergangene Kulturlandschaft durch Literatur im kollektiven Gedächtnis zu bewahren, findet bei Pope im Akt einer mentalen Aktualisierung eines vergangenen Naturzustands sein künstlerisches Pendant.

Manfred Schmeling und Monika Schmitz-Emans formulieren in ihren einleitenden Worten zu dem Sammelband „Das Paradigma der Landschaft in Moderne und Postmoderne“: „Die Darstellung, ja bereits die Konzeption von ‚Landschaft‘ stand stets im Zeichen des Bewusstseins von Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit“, verwies folglich von Beginn an auf ihre eigene Vergänglichkeit und „auf die Ausbeutung der Natur durch den Menschen, auf Niedergang und Verfall“.⁷⁰⁹ Dies trifft auch auf die Landschaftsdarstellung in Sebalds Buch zu. Die langsam voranschreitende Zerstörung landschaftlicher Formen, herbeigeführt durch natürliche oder zivilisatorische Kräfte, wird in „Die Ringe des Saturn“ wiederholt beschrieben und häufig am wachsenden Verlust des Baumbestandes in East Anglia demonstriert, wovon im achten und neunten Kapitel des Prosawerks berichtet wird:⁷¹⁰

Etwa seit der Mitte der siebziger Jahre hat das Abnehmen der Bäume sich zusehends beschleunigt, und insbesondere unter den in England häufigsten Baumarten ist es zu schweren Einbrüchen, ja in einem Fall sogar zu einer so gut wie völligen Ausrottung gekommen. Um 1975 hat die von der Südküste ausgehende holländische Ulmenkrankheit Norfolk erreicht, und kaum waren zwei, drei Sommer vergangen, gab es in unserem Umkreis bald keine lebende Ulme mehr. Die sechs Ulmen, die den Teich in unsrem Garten überschatteten, sind im Juni 1978, nachdem sie noch einmal ihr wunderbar helles Grün entfaltet hatten, innerhalb weniger Wochen verdorrt. Mit unglaublicher Geschwindigkeit liefen die Viren durch das Wurzelwerk ganzer Alleen und lösten die Verengung der Kapillargefäße aus, die in kürzester Frist zum Verdursten der Bäume führt. [...] Schließlich im Herbst 1987, fuhr ein Sturm über das Land hinweg, wie ihn hier niemand erlebt hatte je zuvor und dem nach amtlichen Schätzungen über vierzehn Millionen ausgewachsene Bäume zum Opfer gefallen sind, vom niedrigen Holz gar nicht zu reden. Es war in der Nacht vom 16. auf den 17. Oktober. Ohne Vorwarnung kam der Sturm aus der Biscaya die französische Westküste herauf, überquerte den Ärmelkanal und ging über die südöstlichen Teile der Insel die Nordsee hinaus. [...] Jedenfalls ist es mir noch erinnerlich, daß ich meinen Augen

⁷⁰⁷ Seume, Johann Gottfried: Mein Sommer. In: Ders.: Prosaschriften mit einer Einleitung von Werner Kraft, Darmstadt 1974, S. 638-858, hier S. 638.

⁷⁰⁸ Dass Fußgänger im Kontrast zum Passagier eine andere Wahrnehmung haben, hat Christian Moser am Beispiel vom Besuch des Erzählers von Somerleyton Hall anschaulich herausgearbeitet: „To conclude: whereas the ordinary tourist, abruptly transported by car from the twentieth century into a distant past, relishes Somerleyton Hall as a curious remnant of bygone times, the pedestrian who must transgress a liminal space of waste and wilderness before reaching his goal is enable to place the estate within the historical framework of creaturely suffering, material violence, and dissolution.“ Siehe: Moser: Peripatetic Liminality, 2010, S. 38.

⁷⁰⁹ Schmeling, Manfred/ Schmitz-Emans, Monika: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Das Paradigma der Landschaft in Moderne und Postmoderne/ (Post-)modernist terrains: landscapes - settings - spaces, Würzburg 2007, S. 21-36, hier S.25f.

⁷¹⁰ In dem Prosastück „Die Alpen im Meer“ (CS 39-50) schildert Sebald in scharfem Ton die skrupellose Abholzung der Wälder, die in Korsika zeitgleich mit dem Einzug der modernen Zivilisation stattfand.

nicht traute, als ich von neuem hinausblickte und dort, wo zuvor die Luftwogen an der schwarzen Masse der Bäume aufgelaufen waren, nur mehr den fahlleuchtenden, leeren Horizont sah. Es schien mir als hätte jemand einen Vorhang beiseite gezogen und als startete ich nun hinein in eine gestaltlose, in die Unterwelt übergehende Szene. (RS 313-316)

Neben den Beschreibungen werden wiederholt auch Fotografien der durchwanderten Landschaft abgebildet, durch die der Erzähler seine vorgängige Präsenz in dieser markiert. Diese Fotografien konfrontieren den Rezipienten mit verlassenen, öden und düsteren Landstrichen, mit vielfältigen Bildern des Verfalls und des Todes. Darunter finden sich wiederholt Bilder von Ruinen, Grabmälern, von menschlichen und tierischen Leichen sowie von abgestorbenen Bäumen. Das Thema der Erinnerung wird im Verlauf des Werks wiederholt mit dem Motiv der Bäume verknüpft – erzählt wird von der Erinnerung an Bäume, die ‚gestorben‘ sind.⁷¹¹

Im dritten Kapitel schildert der Erzähler den Anblick von „ein paar Dutzend toter Bäume, die vor Jahren schon von den Klippen von Covehite heruntergestürzt sein müssen“, und das „[a]usgebleicht vom Salzwasser, vom Wind und der Sonne, [...] zerbrochene, rindenlose Holz“ erscheint ihm „wie die Gebeine irgendeiner vor langer Zeit an diesem einsamen Ufer zugrundegegangenen, selbst die Mammuts und Saurier überragenden Art“ (RS 83). Die Beschreibung der toten Bäume, deren rindenloses Holz an Gebeine erinnert, folgt nur vier Seiten nach der Abbildung eine sich über zwei Seiten erstreckende Fotografie aus dem KZ-Lager von Bergen-Belsen, auf der ein Waldstück abgebildet ist, und auf dem Boden erkennt man zahlreiche Leichen, die nur notdürftig mit Decken zugedeckt wurden (RS 78f.). Diese Fotografie steht wiederum, wie bereits in Kapitel 3.2 ausgeführt wurde, in Analogie zu der abgebildeten Postkarte, die das Ergebnis eines morgendlichen Herringsfangs darstellt: unzählige Fischleichen bedecken den Boden und reichen den umher stehenden Männern teils bis zu den Knöcheln (RS 71). Die zahlreichen Beschreibungen von Bäumen werden wiederholt in Analogie mit dem menschlichen Leben gestellt. Dies wird auch am Beispiel des Vicomte de Chateaubriand deutlich, der am Anfang seiner „Erinnerungen von jenseits des Grabes (1768 - 1800)“, die Sebald im IX. Kapitel zitiert, über die Bäume schreibt, „die er gepflanzt hat und von denen er jeden einzelnen umsorgt mit eigener Hand. [...] Ich fühle mich den Bäumen verbunden, [...] wie Kinder kenne ich sie alle bei ihrem Namen und

⁷¹¹ Anhand der kontinuierlichen Vernichtung der Wälder sowie der Zerstörung einzelner Bäume veranschaulichte Sebald auch in einem 2001 geführten Interview mit Jean Pierre Rondas die zunehmende Auflösung unserer Erinnerungsfähigkeit: „Angenommen, sie leben in einem Umkreis, in dem es bis vor zwanzig Jahren sehr viele schöne Bäume gegeben hat; und dann, aus dem einen oder anderen Grund, verschwinden die Bäume, werden umgeholt [...] Dann können sie sich an diese Absenz gewöhnen, nur indem Sie nicht erinnern, wie es war. Solange Sie sich erinnern, daß an diesem Ort mal eine sehr schöne, zweihundert Jahre alte Rotbuche stand und daß da heute ein großes Loch in der Luft ist, bereitet Ihnen das ein diffuses Unwohlsein. Und da wir ja wirklich sehr viele Dinge verlieren, ist es also am besten, man vergißt alles.“ (UDE 220)

wünsche mir nur, daß ich einmal sterben darf unter ihnen“ (RS 312). In „Die Ringe des Saturn“ kann das unwiederbringlich verlorene Naturganze, die Schönheit und Erhabenheit der Natur, nur im Traum und in der Malerei erfahren werden. Der Traum, von dem Anne Hamburger dem Erzähler während seines Besuchs in Middleton berichtet, vermag es sodann, die Schönheit der Natur auszudrücken und verleitet Anne zum Vergleich mit Gemälden Leonardo da Vincis:

Weiter droben noch breitete ein Meer von Mimosen und Malvazeen sich aus, in welches wiederum, aus der nächsten Etage dieser wuchernden Waldwelt, in teils schneeweißen, teils rosafarbenen Wolken hunderterlei Schlingpflanzen herabhingen aus den mit Orchideen und Bromelien überladenen, den Querrahmen großer Seegelschiffe gleichenden Ästen der Bäume. Und darüber, in einer Höhe, in die das Auge kaum mehr vordrang, schwankten Palmenwipfel, deren fein gegliederte und gefächerte Zweige von jenem unergründlichen, scheinbar mit Gold oder Messing unterlegten Schwarzgrün waren, in dem die Kronen der Bäume in den Bildern Leonardos gemalt sind, zum Beispiel in der Heimsuchung Mariä oder in dem Porträt der Ginerva de Benci. Wie unglaublich schön das alles gewesen ist, sagte Anne, davon habe ich jetzt nur mehr eine ganz undeutliche Ahnung. (RS 227)

Das einzige vom Erzähler ausführlich beschriebene Landschaftsgemälde stellt die „Ansicht von Haarlem mit Bleichfeldern“ des holländischen Malers Jacob van Ruysdael dar, von dem sich keine Reproduktion im Prosabuch befindet, sondern nur diese sprachliche Evokation:

[...] den riesigen, zwei Drittel des Bildes einnehmenden Wolkenhimmel, die Stadt, die bis auf die alle Häuser überragende St. Bavokathedrale kaum mehr ist als eine Ausfransung des Horizonts, die dunklen Buschen und Gehölze, das Anwesen im Vordergrund und das lichte Feld, auf welchem die Bahnen der weißen Leinwand auf der Bleiche liegen und wo, soviel ich zählen konnte, sieben oder acht kaum einen halben Zentimeter große Figuren bei ihrer Arbeit sind. (RS 103)

Die subjektiv gefärbte, stimmungshafte Vorstellung eines ästhetisch erfahrbaren Naturganzen verdeutlicht zugleich, das sich dieses stets aus „Naturgegebenheiten und Menschenwerk zusammensetzt“.⁷¹²

Für „The Memorial Walks“ verwendete Pope ausschließlich originale Gemälde der *Norwich School of Painters* als Ausgangspunkt der unternommenen Gedenkwege und Ausstellungsobjekte seiner multimedialen Installation. Die Entscheidung, regionale, teils wenig bekannte Werke zu verwenden, die aber in direktem Bezug zu der Geschichte East Anglias stehen, betont die ortsspezifische Verbundenheit seiner Arbeit, die auch Sebalds Werk kennzeichnet. Die Tatsache, dass die Maler der *Norwich School of Painters* sich an den holländischen Landschaftsmalern des Goldenen Zeitalters orientierten und im Besonderen die Landschaftsgemälde Jacob van Ruysdaels als vorbildhaft für ihre eigenen Naturstudien betrachteten, kann als weiterer Bezugspunkt herangezogen werden.⁷¹³

⁷¹² Lobsien, Eckhard: Landschaft. In: Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. von Barck, Karlheinz/ Fontius, Martin/ Schlenstedt, Dieter [et al.], Bd. 3, 2001, S. 617-665, hier S. 619f.

⁷¹³ „From the 17th century there had been close links between East Anglia and Holland – in many ways they possessed a similar landscape – and Crome became a devoted admirer of the work of Ruysdael and Hobbema.

Darüber hinaus gilt für fast alle Gemälde, die in Sebalds Werken vorkommen, dass die Betrachtung stets mit dem Aufsuchen des Originals verbunden wird. Denn Museen, Bibliotheken und Archive beherbergen die Aura des Originals, in ihnen herrscht eine andere Zeiteinheit, ein gewisser Stillstand, eine langsamer vergehende Zeit, wo man der Vergangenheit begegnen kann.⁷¹⁴

Genau diesen Aspekt betont Pope mit seiner Installation, indem er die Mitwirkenden mit originalen Gemälden, die er den Depots der Museen entnommen hat, sowie mit der gegenwärtigen landschaftlichen Situation konfrontierte. Der Museumsbesucher bewegt sich innerhalb des Ausstellungsraums wiederum zwischen den Gemälden und den Audioaufnahmen, also zwischen malerischen Aufzeichnungen aus dem beginnenden 19. Jahrhundert und verbalen Aufnahmen, die im Jahr 2007 entstanden.

Wie expliziert werden konnte, wird bei Sebald die Landschaft im Zusammenhang mit dem Thema Zeit, genauer gesagt mit dem Thema der vergehenden Zeit, betrachtet und dargestellt, da diese einer ständigen Mutation unterliegt. Die Motivik der unaufhaltsamen Vergänglichkeit findet eine weitere mediale Entsprechung in der Fotografie, die visuell wie medial auf diese verweist. Die im Prosawerk abgebildeten Fotografien, zumeist unscharfe, schwarz-weiße Reproduktionen, bedienen sich der ästhetischen Eigenschaften historischer Aufnahmen und verstärken dergestalt die empfundene zeitliche Distanz zwischen dem aufgenommenen Moment und der Gegenwart des Betrachters, weshalb sie auch als „Mementos einer im Zerstörungsprozeß und im Verschwinden begriffene[n] Welt“ (BU 178) wahrgenommen werden. Die Aufnahmen signalisieren, wie Monika Schmitz-Emans treffend ausgeführt hat, unter „temporalem wie unter medialem Aspekt Distanz zum Abgebildeten; sie geben eben nicht den Blick auf etwas Dargestelltes frei, sondern bringen sich selbst als opake Medien zur Geltung“.⁷¹⁵ Verstärkt wird diese Wahrnehmung auch durch den Text, der an Stelle der

There are many similarities between the Dutch painters and the Norwich School, not least in their choice of subject matter and the care taken to depict nature as she is.“ Siehe: Price, Bernard: *Creative Landscape of the British Isles*, London 1983, S. 107.

⁷¹⁴ „Das Museum erfüllt die Funktion der Dauer, insofern es als Speicher ein Aufbewahrungsort ist, an dem Objekte gesammelt und erhalten werden. Wie andere Institutionen ist es aber zudem gegenwärtig als ein Ort potentieller Gegenwart von Dingen, als ein Ort der Präsentation. Das Museum kennzeichnet demnach eine Spannung zwischen Aktualisierung und Latenz, Zeichnen und Verbergen, Präsentieren und Verstauben, so daß die Museumsaktivitäten eine temporale Binnendifferenzierung aufweisen, die den Unterschied von gegenwärtiger Zeit und anderer Zeit markiert.“ Siehe: Vedder, Ulrike: *Museum/ Ausstellung*. In: *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Barck, Karlheinz/ Fontius, Martin/ Schlenstedt, Dieter [et al.], Bd. 7, 2005, S. 148-190, hier besonders S. 183.

⁷¹⁵ Schmitz-Emans: *Sebalds Landschaften*, 2007, S. 243f.

Objekte ausdrücklich dessen ‚Fotografien‘ schildert, was den von Schmitz-Emans beschriebenen „Temporalisierungseffekt“ weiter verstärkt.⁷¹⁶

Es geht Sebalds Erzähler nicht um die Suggestion eines unmittelbaren Erlebens landschaftlicher Räume und Ansichten. Diese sind vielmehr immer schon Gegenstand der Erinnerung, sei es durch den Erzähler, sei es durch eine Figur, deren Erinnerung der Erzähler wiedergibt. Die narrative Darstellung erfolgt im Zeichen teils mehrfacher Brechungen und Vermittlungen. Diese Form der über mehrere Instanzen verlaufenden Vermittlung setzt Sebald anhand der Inquit-Formel um, „durch die das zu Erzählende transportiert, medientechnisch gesprochen gespeichert und zugleich übertragen wird.“⁷¹⁷ Bei dieser Art der Vermittlung tritt immer mindestens eine vermittelnde Instanz zwischen Ereignis und Erzähler, wie zum Beispiel, wenn der Erzähler von seinem Gespräch mit dem Gärtner von Somerleyton berichtet: „Lord Somerleyton hatte mir eines Tages, sagte Hazel, [...] die von den Alliierten verfolgte Strategie des Flächenangriffs auseinandergesetzt“ (RS 52). Die Geschichte wird somit in den Stimmen vieler erzählt. Diese Form der Überlieferung unterstreicht zugleich, dass das Erlebte und Gesehene nicht objektiv wiedergegeben wird, sondern durch jede Übermittlungsinstanz eine zusätzliche subjektive Färbung erfährt. Das Gesehene wird thematisiert, es werden Vermutungen angestellt, man bringt individuelle Erfahrungswerte mit ein, spart andere Dinge aus, und genau dieser Prozess macht deutlich, dass Erinnerungen per se kreativ sind, zeitabhängig und einem steten Wandel unterliegen. Sebald geht es, wie Claudia Öhlschläger pointiert, in seinen Werken „um die poetische Figuration eines Konzepts, das Erinnerung als einen Vorgang der Lückenhaftigkeit, der Nachträglichkeit und als einen Vorgang der notwendig daraus resultierenden Imaginationstätigkeit begreift“.⁷¹⁸

Eine Auseinandersetzung mit dem Aspekt der Zeitlichkeit wird auch bei Pope deutlich, der seine Teilnehmer auf den gemeinsam unternommenen Wanderungen mit einem aktuellen Zustand der Natur und mit dem Zustand um 1805-33, wie ihn die Maler auf ihren Gemälden festgehalten haben, konfrontiert. Durch diese Gegenüberstellung von Gegenwart und Vergangenheit wird die Vergänglichkeit der Landschaft eindrücklich thematisiert.

Auch die Form der über mehrere Instanzen verlaufenden Vermittlung versteht Pope in seiner multimedialen Installation umzusetzen. Die ausgestellten Gemälde stellen einen Ausschnitt der Landschaft von East Anglia dar, wie sie die Maler der *Norwich School of Painters* nach genauen Studien in der Natur auf Leinwand fixiert haben. Ein jeweiliger Ausschnitt aus diesen Gemälden wurde dann wiederum von den Teilnehmern inmitten dieser auf den

⁷¹⁶ Schmitz-Emans: Sebalds Landschaften, 2007, S. 243f.

⁷¹⁷ Scherpe: Auszeit des Erzählens, 2009, S. 298.

⁷¹⁸ Öhlschläger: Unschärfe. Schwindel. Gefühle, 2005, S. 15.

Gemälden malerisch festgehaltenen Landschaft, beschrieben. Es handelt sich folglich um die sprachliche Wiedergabe einer durch ein Kunstwerk konstruierten Erinnerung an einen vergangenen Naturzustand, so dass sich im Moment der Evokation des Bildes Vergangenheit und Gegenwart sowie die Wahrnehmung des Malers und des Teilnehmers von Popes Arbeit überlagern, durch die Aufzeichnung auf Tonband für die zukünftigen Hörer fixiert wird und diese zur Reminiszenz einlädt. Die Rezipienten der Installation werden nicht mit einer unmittelbaren Naturerfahrung konfrontiert, sondern diese wird medial vermittelt – auf einem Gemälde oder via Sprache auf den Audiotapes.

So wie die Gemälde eine subjektive Darstellung wiedergeben, handelt es sich auch bei den aufgezeichneten sprachlichen Beschreibungen nicht um objektive Informationen über ein Kunstwerk, über den Maler, die Provenienz, das Material und den historischen Kontext, sondern um eine subjektive Form der Bildbetrachtung, die von den 17 Teilnehmern und deren individueller Wahrnehmung, Edukation und auch Prosodie (Akzent, Intonation, Sprechpausen) geprägt sind. Da sich die Beschreibungen darüber hinaus nur auf einen Ausschnitt beschränkten, handelt es sich um eine ‚lückenhafte‘ Wiedergabe des betrachteten Gemäldes.⁷¹⁹ Zwischen der visuellen Wahrnehmung und der sprachlichen Evokation der gemalten Landschaft lag eine Wanderung durch Marschwiesen und Sumpfgebiete, und die Beschreibung des Gemäldeausschnitts musste in Anbetracht einer gänzlich veränderten Landschaft und unter teilweise schlechten Witterungsbedingungen wiedergegeben werden, was später auf den Aufnahmen anhand von stockenden, zögernden Beschreibungen und von vom Wind verschluckten Wörtern für den Zuhörer erfahrbar wird. Exemplarisch seien hier zwei Ausszüge aus den Aufnahmen aufgeführt: Sharon Morris‘ Erinnerungen an das Gemälde „Mr Bland’s Orchard, Heighington, Lincoln“ von Alfred George Webster sowie Brian Dillons Gedanken zu „Marlborough Forest“ von James Stark:

I’m trying to remember the painting that I saw a couple of hours ago. I can see an orchard, pink blossom, four dominant trees. The one in the left-hand side is the nearest, then comes the one in the right-hand side, then another one on the left, and a further one on the right. They’re mainly pink blossom, like cherry trees, but I think they must be apple trees.⁷²⁰

The main thing that strikes you first of all is what I think is an oak, on the left-hand side in the foreground. It reminded me immediately of the phrase ‘a blasted oak’, which I guess means an oak struck by lightning, although it may not have been struck by lightning, because there’s a suggestion that it’s actually been slightly uprooted; you can vaguely see around the roots that it’s leaning towards the right. There’s still some foliage on the dead tree, so there’s the suggestion that it’s still somehow alive.

⁷¹⁹ Während Audioguides, die auch eine Form medial vermittelter Sprache darstellen, als museumspädagogisches Instrument dienen, da sie Informationen und Erläuterungen liefern und teils noch Hintergrundwissen vermitteln, die der Museumsbesucher auf seinem Weg durch die Ausstellung individuell abrufen kann, handelt es sich in diesem Fall um festinstallierte Kopfhörer, über die der Rezipient rein subjektive Erinnerungen der Teilnehmer wahrnehmen kann.

⁷²⁰ Pope: The Memorial Walks, 2008, S. 93.

It frames, along with two trees to its right, a kind of archway...I think the trees other than the dead tree...one seems to me to be an oak, the other could be an elm, or possibly an ash, and it's surrounded by a few, what I believe are called 'suckers', smaller offshoots of the main tree.⁷²¹

Das Gesehene wird in Sprache übertragen und in unmittelbarer Konfrontation mit der sich veränderten Natur wiedergegeben. Die im Anschluss als ‚Ton-Spuren‘ einer vormaligen Aktion in den Museumsraum überführten Aufnahmen verweisen damit auf eine doppelte physische Absenz – die des damaligen Naturzustands sowie die des Teilnehmers von Popes Gedenkweg. Die Stimme, mit der der Museumsbesucher über Kopfhörer konfrontiert wird, suggeriert die Präsenz einer Sprechinstanz, doch handelt es sich um eine im Vorfeld aufgezeichnete medial vermittelte Stimme. Es findet keine direkte Interaktion statt sondern eine Konfrontation zwischen dem physisch anwesenden Rezipienten und einer virtuellen Stimme, die eine akustische Markierung von Abwesenheit darstellt. Die Ambivalenz von Erinnerung als Spur eines abwesenden Vergangenen wird hier medial von Pope aufgegriffen und als Erfahrung in die Installation überführt.

Der Prozess der auditiven Wahrnehmung eröffnet dem Zuhörer darüber hinaus eine Vielzahl an Räumen: Der Raum in der Landschaft, der den Körper der Stimme während der Aufnahme tatsächlich umgibt (akustisch wahrnehmbar unter anderem durch Windgeräusche), der Bild-Raum, den die Stimme dem Rezipienten verbal vermittelt (und der sich wiederum auf einen Ursprungsraum in der Natur bezieht) und schließlich der Museumsraum mit seiner eigenen Geräuschkulisse, in dem sich der Rezipient befindet. Diese unterschiedlichen Räume korrelieren, interferieren und kollidieren im aktuell erlebten Moment des Zuhörens. Die heterogenen Geräusche rufen eine Irritation der räumlich-akustischen Orientierung hervor, da sie den Eindruck vermitteln, sich in verschiedenen Raum- und Zeitebenen gleichzeitig zu befinden. Der Rezipient ist durch die Stimme aus dem Kopfhörer mit der paradoxen Präsenz von Abwesendem konfrontiert, und zugleich scheint die Linearität der Zeit aufgehoben, da Vergangenheit und Gegenwart zeitgleich ablaufen.

Der ständige Veränderungsprozess der Landschaft spiegelte sich nicht erst durch den Wechsel des Ausstellungsortes von Norwich nach Lincoln wider, sondern das Ausstellungsdisplay erfuhr alle zwei Wochen eine Veränderung, indem ein neues Gemälde vom Schleier befreit und nur die dazugehörige Audioaufnahme für den Besucher bereitgestellt wurde. Diese Form der Inszenierung steht für die Wandelbarkeit von Orten, man kann wiederholt zurückkehren und trifft doch nie auf denselben. Dieser stetige Wechsel zwischen Präsenz und Absenz betont

⁷²¹ Pope: The Memorial Walks, 2008, S.59.

darüber hinaus das Flüchtige und Transitorische von Popes Arbeit, das zugleich allen Erinnerungen per se zu eigen ist.

Diese Form der Darbietung erinnert darüber hinaus auch an die „bis ins Altertum zurückreichende Vorstellung vom Bild als einem Schleier (*lintheum depictum*), der zugleich verhüllt und enthüllt, verbirgt und offenbart“.⁷²² Das Verbergende, Schützende dient auch als Blickfang, da Schleier und Vorhang Instrumente der Verhüllung sind, die aber eine Offenbarung implizieren und somit durchweg eine Ambiguität verkörpern.⁷²³

Leon Battista Alberti hat in seiner 1435 erschienen Abhandlung über die Malerei den Blick auf ein Gemälde mit dem Blick durch ein offenes Fenster verglichen.⁷²⁴ Es stellt einen Ausschnitt dar, der den Teil eines Ganzen sichtbar macht und eine Art Schwellenraum zwischen Innen- und Außenraum, zwischen Diesseits und Jenseits, wiedergibt.

Genau mit dieser Doppeldeutigkeit spielt Pope, und er schafft darüber hinaus einen intermedialen Bezug zu dem vom Erzähler am Ende des Prosawerks beschriebenen Trauerrituals:

Und Thomas Brown, der als Sohn eines Seidenhändlers dafür ein Auge gehabt haben mochte, vermerkt an irgendeiner, von mir nicht mehr auffindbaren Stelle seiner Schrift *Pseudodoxia Epidemica*, in Holland sei es zu seiner Zeit Sitte gewesen, im Hause eines Verstorbenen alle Spiegel und alle Bilder, auf denen Landschaften, Menschen oder Früchte der Felder zu sehen waren, mit seidenem Trauerflor zu verhängen, damit nicht die den Körper verlassende Seele auf ihrer letzten Reise abgelenkt würde, sei es durch ihren eigenen Anblick, sei es durch den ihrer bald auf immer verlorenen Heimat. (RS 350)

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel erwähnt, entstand das Werk „Die Ringe des Saturn“ aus Sebalds Interesse an Trauerritualen, was Pope mit der inszenatorischen Übernahme des mit Bezug auf Thomas Browne beschriebenen Rituals auf künstlerische Weise auszudrücken versteht (vgl. UDE 115). Der im Buch eingangs abgebildete und beschriebene Blick aus dem Krankenhausfenster, der sonderbarerweise durch ein „schwarzes Netz“ (RS 13) verstellt ist und dem Erzähler „in einem Zustand nahezu gänzlicher Unbeweglichkeit“ (RS 12) als Prospekt dient, vor dem er aus der Retrospektive die durchwanderten Weiten imaginiert, verdichtet sich zum Ende hin, zum Abschluss der Arbeit der Niederschrift, zu einem „seidenem Trauerflor“ (RS 350), der keinerlei Durchblick mehr ermöglicht. Das Netzt wie

⁷²² Krüger, Klaus: Bild, Schleier, Palimpsest. Der Begriff des Mediums zwischen Materialität und Metaphorik. In: Müller, Ernst (Hg.): Begriffsgeschichte im Umbruch? Hamburg 2005, S. 81-112, hier S. 106.

⁷²³ Vgl. Barasch, Moshe: Der Schleier. Das Geheimnis in den Bildvorstellungen der Spätantike. In: Assmann, Aleida/ Assmann, Jan (Hg.): Schleier und Schwelle. Geheimnis und Offenbarung. Archäologie der literarischen Kommunikation, Bd. 2, München 1998, S. 179-201, hier S. 179.

⁷²⁴ „Als erstes zeichne ich auf der zu bemalenden Fläche ein rechtwinkliges Viereck von beliebiger Größe, von diesem nehme ich an, es sei ein offenstehendes Fenster, durch das ich betrachte, was hier gemalt werden soll.“ Siehe: Alberti, Leon Battista: *Della Pittura/ Über die Malkunst*, hrsg. von Bätschmann Oskar/ Gianfreda, Sandra, Darmstadt 2010, S. 93.

auch der Schleier stellen Formen der partiellen Bildstörung bis hin zur vollständigen Bildverweigerung dar.⁷²⁵

In den von Sebald reproduzierten Abbildungen verursachen Unschärfe, eine starke Körnung und deren Chromatik ebenfalls eine teils nur vage Visualität, die auf narrativer Ebene durch die Erwähnung von Nebel, Dämmerung oder kurzfristigen Sehschwächen unterstrichen wird. Herkömmliche Sehgewohnheiten werden folglich unterlaufen, ein Sich-öffnen für andere Blicke, Perspektiven und Wahrnehmungsformen, wie sie auch Pope durch seine Installation kreiert, werden provoziert.

Sebald fordert von seinen Rezipienten eine aktive Haltung, eine gewisse Eigenleistung, denn er bezieht sich zwar auf zahlreiche reale Namen und Ereignisse, doch handelt es sich dabei stets um ein Spiel aus Fakt und Fiktion. Dies spiegelt sich auch in seinem ambigen Verhältnis gegenüber dem Einsatz von Fotografien wider, denn was der Fotografie an „Konkretheit und Information fehlt, enthält es an Konnotation“⁷²⁶, die Sebald zum Sprechen bringt.⁷²⁷ Seine Werke fordern daher stets einen aufmerksamen Leser, der den Wahrheitsgehalt der Abbildungen kritisch hinterfragt und diese nicht uneingeschränkt als Beweismaterial akzeptiert.

Popes Inszenierung im Museumsraum gleicht einer komplexen intermedialen Szenografie, die erst durch die physische Partizipation der Rezipienten in Gang gesetzt wird. Denn um beide Komponenten – Gemälde sowie die dazugehörige Audioaufzeichnung – entdecken zu können, muss er sich durch den Museumsraum bewegen, da diese gezielt an unterschiedlichen Orten im Raum positioniert sind und daher nur sukzessive erfahren werden können. Die visuelle, respektive die auditive Form der Darstellung muss folglich memoriert werden, um eine vergleichende Rezeption zu gewährleisten. Pope hat somit nicht nur die Teilnehmer seiner Performance durch explizite Handlungsanweisungen physisch und mental in Bewegung gesetzt, sondern durch die Art seiner Installation auch die Museumsbesucher involviert und zum Gehen im Raum und in Gedanken animiert. Die Rezipienten bringen erst durch ihr

⁷²⁵ Hier sei an Marcel Duchamps Arbeit „Fresh Widow“ von 1920 erinnert, die eine Bildstörung darstellt, der Blick aus dem Fenster in einen imaginären Bildraum wird verweigert und gibt somit aber zugleich einer neuen Bildwirklichkeit Raum.

⁷²⁶ Weber, Markus R.: Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit. In: Text und Kritik, Hf. 158, 2003, S. 63-74, hier S. 73.

⁷²⁷ „Most of them are true but there are several which I made up so the reader must be constantly asking, ‚Is this so or isn't it so?‘“ Siehe: Turner, Gordon/ Zeemann, Michaël: Introduction and Transcript of an Interview given by Max Sebald. In: Denham, Scott/ McCulloh, Marc (Hg.): W.G. Sebald. History-Memory-Trauma, Berlin, New York 2006, S. 21-29, hier S. 27.

Gehen, Hören und Schauen das Kunstwerk in seiner Ganzheit hervor. Der Museumsbesucher ist nicht länger ‚passiver‘ Betrachter, sondern wird zum teilnehmenden Akteur der Arbeit.

Sebald wie auch Pope lösen mit ihren Arbeiten (im günstigsten Fall über die Zeit des Lesens und den Ausstellungsbesuch hinaus) einen mentalen Prozesses aus, einen Prozess des Memorierens, der die Rezipienten (die Leser respektive Museumsbesucher) zu menschlichen Trägern (Repositorien) von Erinnerungen werden lässt und somit die Idee des kulturellen Erbes weitergetragen wird.

Mit „The Memorial Walks“ hat Pope Gemälde aus dem Depot eines Museums, das laut Aleida Assmann wie Archive und Bibliotheken als Institution des kulturellen Gedächtnisses bezeichnet werden kann, in den Ausstellungsraum einer zeitgenössischen Ausstellung überführt und somit in eine Institution des kulturellen Funktionsgedächtnisses.⁷²⁸ Die 17-malige Durchführung, stets von unterschiedlichen Bildern ausgehend, einer anderen Wanderoute folgend und jeweils andere Personen involvierend, ansonsten in Ablauf und Wiedergabe aber identisch, lassen eine Sammlung von „Gedenkwegen“ entstehen, die aus Akten des Memorierens und Wiedergebens bestehen und somit zu Sinnbildern des Erinnerungsvermögens werden. Diese Sammlung lässt die unwiederbringliche Landschaft gegenwärtig erscheinen und gedenkt ihrer. Im übertragenen Sinne haben sich die Mitwirkenden den Baum von dem Bild dank Erinnerung ermächtigt und ‚pflanzen‘ ihn durch ihre beschreibenden Worte – denn im Sinne von Ovid hat Sprache die Macht, Dinge zu aktualisieren und zu realisieren – nun wieder in die Landschaft zurück.

Obwohl es sich um eine rein gedankliche Reanimation handelt, die Bäume durch Worte in die Landschaft zurück gepflanzt werden sollen, ruft die Aktion dennoch Assoziationen mit „7000 Eichen für Kassel“ hervor, eine von Joseph Beuys im Rahmen der Documenta 7 geschaffene soziale Plastik, die im Zeitraum von 1982-87 in der vom Krieg stark zerstörten Stadt Kassel zur Pflanzung von 7000 Bäumen nebst Basaltstein führte.⁷²⁹ Die 7000 Basaltsäulen wurden vor dem Fridericianum aufgeschüttet, bevor sie jeweils neben einem gepflanzten Baum platziert wurden und somit das Vergangene mit dem Zukünftigen, das Leblose mit dem Lebendigen verbanden.⁷³⁰

⁷²⁸ Assmann, Aleida: Archive im Wandel der Mediengeschichte. In: Ebeling, Knut/ Günzel, Stephan (Hg.): Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten, Berlin 2009, S. 165-175, hier S. 172.

⁷²⁹ Hier ist auch an Beuys künstlerisch-ökologisches Projekt „Difesa della Natura“ zu erinnern, das er zwischen 1972 und 1985 in dem Abruzzendorf Bolognano nahe Pescara betrieb.

⁷³⁰ Diese Form der direkten Konfrontation mit den Trümmern der Vergangenheit erinnert auch an die von Sebald in „Luftkrieg und Literatur“ beschriebenen und fotografisch dokumentierten Ruderalflächen der Nachkriegszeit (LL 12; 35; 47). Vgl. zu diesem Aspekt auch die Ausführungen von Lerm Hayes: Post-War Germany and ‚Objective Chance‘, 2011, hier S. 5f.

The very possibility of relocating a painted tree from illusory space into a real landscape reminds us of the duplicitous nature of language and its inability to identify the register of representation it is operating in. Like a mirage or a barefaced lie, a verbal description does not need a corresponding reality, and at times it seems that if a phenomenon can be conjured by the imagination or memory it is already viable.⁷³¹

Kraft der Erinnerung wurde nicht tatsächlich etwas verändert (der Baumbestand erweitert), aber „The Memorial Walks“ rufen ein Bewusstsein in den Betrachtern hervor, eine zwingende Mahnung an eine fundamentale menschliche Notwendigkeit, das Vergangene zu beschwören, um es in Erinnerung zu behalten.

4.4 Synthese: Aneignung und Transformation – Übertragungsprozesse

Im zweiten Kapitel konnten in den Arbeiten von Dean und Dillbohner explizite künstlerische Aneignungsstrategien unter Beibehaltung des Mediums Schrift in Form von Zitaten, Paraphrasen und darüber hinaus implizite Aneignungen narrativer Verfahren sowie struktureller und inhaltlicher Aspekte von Sebalds Werken belegt werden. Dagegen kann das Prosawerk „Die Ringe des Saturn“, das den Künstlern der „Waterlog“ Ausstellung als Prätext diente, nicht in Form eindeutiger schriftlicher Zitate belegt werden, da die Künstler die Materialität des Buches verlassen und sich auch vom Medium der Schrift lösen. Stattdessen verwenden sie unterschiedlichste Medien, um einzelne Aspekte des Werks aufzugreifen. Die Analysen konnten zeigen, dass das Buch in den Arbeiten von Dean, Coates und Pope dennoch anhand intermedialer Bezüge des jeweiligen kontaktnehmenden Mediums explizit nachweisbar ist. So trifft der Rezipient von Deans Film (erneut) auf die Person Michael Hamburgers, und der Blick auf dessen Mahagonisekretär, der vor dem Sprossenfenster platziert ist, stellt ein direktes Bildzitat aus dem Buch dar. In der Installation von Coates begegnet der Museumsbesucher Rohrdommeln, wie sich laut dem Erzähler auch Thomas Browne eine gehalten hat, allerdings handelt es sich hier um tote Exemplare – aufgebahrt auf schwarzem Tuch. Diese Form der Präsentation greift die im Prosawerk anhaltende Auseinandersetzung (auf textueller und visueller Ebene) mit der Degradation von Fauna und Flora auf. Dies ist auch Gegenstand von Popes Installation „The Memorial Walks“, mit der der Künstler auf die unaufhaltsame Dezimierung des Baumbestands von East Anglia hinweist und somit die Erinnerung an einen vormaligen Naturzustand thematisiert. Der Verlust und die

⁷³¹ O'Reilly, Sally: Let's take a walk in Birmingham in 2005. Der 2008 von O'Reilly verfasste, aber nicht fertiggestellte und unveröffentlichte Aufsatz ist einzusehen auf Popes Website: www.sites.google.com/site/ambulantscience/Index/texts (12.05.2014).

Trauer über die fortwährende Degradation werden durch das Verhängen der Gemälde vermittelt. Diese Inszenierung bezieht sich überdies auf das am Ende des Buchs beschriebene holländische Traueritual, nach dem man im Hause eines Toten Fenster und Bilder mit schwarzer Seide verhängte. Neben diesen künstlerischen Aneignungen der literarischen Vorlage konnten in allen untersuchten Arbeiten, wie zuvor bei Dean und Dillbohner, darüber hinaus gehende Bezugnahmen nachgewiesen werden.

Dem kuratorischen Konzept von Bode und Millar entsprechend, sind alle künstlerischen Arbeiten von einer Ortsspezifität geprägt, die auch Sebalds Werk auszeichnet, da, so der Autor, „das Herumgehen zu Fuß in der Landschaft“ als eine „Form der Aneignung der Vergangenheit“ zu betrachten ist, „die es einem am ehesten ermöglicht, etwas zu sehen“ (UDE 262). Denn, so erläutert Sebald seinen Standpunkt weiter, um über den Ersten Weltkrieg zu schreiben, sei es unabdingbar, sich in dem Territorium aufzuhalten, „wo die Hindenburglinie verlaufen ist... Wenn man diese Linie entlanggeht, sieht man tatsächlich wie weit die Vergangenheit in die Gegenwart hineinreicht“ (UDE 262). Dass die Ortsspezifität der Arbeiten von Dean, Coates und Pope nicht nur in Rekurs auf Sebalds Werk entsteht, sondern vom unmittelbaren Aufenthalt der Künstler zeugt, erschließt sich aus deren Herangehensweise. Dean sucht für ihr filmisches Porträt Michael Hamburger persönlich in seinem Haus in Middleton in der Grafschaft Suffolk auf, Coates entleiht für seine Installation Exemplare der naturkundlichen Sammlung des Norwich Castle Museums und Pope greift auf Gemälde der *Norwich School of Painters* aus den Depots der Museen in Norwich und Lincoln zurück. Wie Sebald geht es den Künstlern dabei allerdings nicht allein um die exakte Wiedergabe von Vergangenheit oder die Erschließung historischer Ereignisse anhand reiner Daten und Fakten, sondern vielmehr um eine Form des Dokumentarischen innerhalb des Fiktiven. Sie verstehen es, mit ihren Arbeiten ebenfalls eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit zu problematisieren, die in besonderen Maße auf der Grundlage individueller Erinnerung und deren mündlicher Überlieferung konstruiert wird. Beide Aspekte, die Konstruktion der Vergangenheit und die Beeinträchtigung der Erinnerung durch Vergessen, werden in den Kunstwerken zum Ausdruck gebracht, zum Beispiel durch die Inszenierung der oralen Geschichtsvermittlung.⁷³² Bei Sebald durch die häufige Verwendung der Inquit-Form umgesetzt, wird diese auch in den drei untersuchten Arbeiten betont und stellt stets eine entscheidende Komponente dar. Obwohl Hamburger keine Auskunft über sein persönliches

⁷³² Allgemein zum Konzept der Oral History siehe: Ritchie, Donald A.: *The Oxford Handbook of Oral History*, Oxford 2012; Obertreis, Julia (Hg.): *Oral History. Basistexte Geschichte*, Stuttgart 2012 und bezüglich einer kunsthistorischen Perspektive siehe: Omlin, Sibylle: *Oral History in aktuellen Kunstprojekten*. In: Dies./ Imhof, Dora (Hg.): *Interviews: Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst*, München 2010, S. 115-130.

Schicksal in Deans Film erteilt, kann seine Person als Stellvertreter für eine Generation angesehen werden, die die Erfahrung des Zweiten Weltkriegs birgt und von dieser gezeichnet ist. Coates nutzt seine schamanistischen Fähigkeiten, um als Mediator für die verstorbenen Rohrdommeln zu fungieren und deren Leid in Form eines Klagegesangs zu übermitteln, während Pope den Gemälden der *Norwich School of Painters* jeweils ein verbales Pendant gegenüberstellt: Die aufgenommenen verbalisierten Erinnerungen seiner Teilnehmer an eben diese Bilder, die das Gemalte mündlich überliefern. Der Mensch wird als ‚aktives Archiv‘ angesehen, der neben der Schrift, dem Ort und dem Bild als Gedächtnismedium fungieren kann.⁷³³

Über Sebalds eigentümlichen Sprachstil, der wiederholt als „Sebald-Sound“⁷³⁴ bezeichnet wurde, tritt der Aspekt der Zeit virulent zum Vorschein, den dieser durch den Einsatz eines schwarz-weißen, von Unschärfe und minderer Qualität zeugenden Abbildungsrepertoires zu steigern verstand. Die Künstler greifen das Thema Zeit in ihren Arbeiten durch die Wahl der Produktionsästhetik, den Gebrauch von Sprache und durch die Einbeziehung vorgefundener Objekte auf: Das Rattern und Surren des Filmprojektors, das auf das analoge Verfahren verweist, stellt bei Dean einen direkten Bezug zu den Anfängen der Filmproduktion her. Coates‘ a cappella eingesungenes Klagelied im charakteristischen Norfolk Dialekt, der eine zeitliche und geographische Verortung ermöglicht, stellt Stimme und Melodie in den Vordergrund sowie die Tradierung von Wissen in Form von Gesang. Ausgangspunkt von Popes Installation sind Gemälde aus dem beginnenden 19. Jahrhundert.

Neben den Umgang mit Geschichtlichkeit tritt aber stets auch der Bezug zur Gegenwart: Bei Sebald drückt sich das unter anderem in der unmittelbaren Zusammenstellung von Abbildungen aus, die teils aus dessen Gegenwart und teils aus der Vergangenheit stammen und somit eine Wanderung durch eine bereits vergangene und zugleich durch eine gegenwärtige Welt suggerieren. Den Museumsbesucher erwartet im Norwich Castle Museum & Art Gallery, dessen Geschichte bis in das Jahr 1067 zurückreicht, eine zeitgenössische Kunstaussstellung, in der er mit Deans anachronistisch anmutendem 16mm-Film konfrontiert wird, der allerdings einen Besuch der Künstlerin bei Michael Hamburger wenige Monate vor

⁷³³ Im zweiten Teil ihrer Studie „Erinnerungsräume“ untersucht Assmann Gedächtnismedien, die sie in die Metaphorik der Erinnerung, die Schrift, das Bild, den Körper und den Ort gliedert. Siehe: Assmann: Erinnerungsräume, 1999, S. 149-339.

⁷³⁴ Der „Sebald-Sound“ bezeichnet einen „von einigen Feuilletonisten lancierte[n] Begriff, mit dem das langsame, etwas mäandernde Sich-Annähern an Personen, Orte und ihre Geschichten bezeichnet wird.“ Siehe: Radvan, Florian: Vom Sodiumglanz fremder Städte - W.G. Sebalds literarische Erinnerungen an „Die Ausgewanderten“. In: Sareika, Rüdiger (Hg.): Im Krebsgang. Strategien des Erinnerns in den Werken von Günter Grass und W.G. Sebald, Iserlohn 2006, S. 55-70, hier S. 62f.

Ausstellungsbeginn zeigt. In der Installation des Künstlerschamanen Coates‘ kommunizieren nicht nur verschiedene Spezies miteinander, sondern der Dialog verläuft gar über die Grenzen von Jenseits und Diesseits hinweg, und bei Pope werden den Gemälden des beginnenden 19. Jahrhunderts kontrastierend verbale Erinnerungen des 21. Jahrhunderts gegenübergestellt. Sebalds Prosawerk und die zeitgenössischen Kunstwerke verbindet somit die unmögliche Zuordnung zu einer einzigen spezifischen Zeit, sie stellen vielmehr Verbindungen zwischen verschiedenen – weit zurückreichenden wie gegenwärtigen – Zeiten und Räumen her und vernetzen diese mit- und untereinander. Daraus entsteht ein Spiel aus Anachronismus und Simultanität. In den Werken verlaufen mehrere Zeiten gleichzeitig und es herrschen verschiedene Realitäten, die in deren Multimedialität zum Ausdruck kommen.

Neben der Landschaft East Anglia prägt der Autor Sebald als „guiding presence“⁷³⁵ die einzelnen Werke, was sich, wie in den einzelnen Analysen gezeigt werden konnte, in vielfältigen Aneignungsstrategien niederschlägt. Der im Akt der Aneignung implizierte Modus der Besitzergreifung und Selbsteinschreibung ist folglich auch bei den Arbeiten der „Waterlog“ Ausstellung gegeben. Besonders offensichtlich wird dieser Aspekt in der filmischen Arbeit von Dean, für die sie Michael Hamburger in seinem Haus in Middleton aufsuchte. Die Künstlerin trat also in das Haus eines Freundes, Wegbegleiters und Kollegen von Sebald ein, was zugleich als Eintreten (wenn nicht sogar Eindringen) in das Leben des Autors verstanden werden kann, besonders da dieser Hamburger in „Die Ringe des Saturn“ zum Wahlverwandten erklärt.⁷³⁶ Während Sebald für sein Buch zwar biografische Informationen aus Hamburgers veröffentlichten Memoiren verwendet, diese aber mit fiktiven Zügen anreichert, er zwei Abbildungen aus dessen Haus verwendet, aber niemals die Person Hamburger selbst, steht Hamburger bei Dean im Fokus des Filmes und somit fast ununterbrochen im Bild. Die filmische Annäherung durchbricht daher in zweifacher Hinsicht Sebalds Spiel mit Fakt und Fiktion: Die Fotografien werden durch den Film authentifiziert (Bildzitat) und die Person Hamburgers eindeutig identifiziert. Die Inbesitznahme bei Coates fällt hingegen auf Sebalds tierisches Personal und bei Pope auf das landschaftliche Prospekt East Anglias. Darüber hinaus stilisiert sich Coates zum Künstlerschamanen, der die Fähigkeit besitzt, mit den Tierseelen zu kommunizieren und als Mediator für diese zu fungieren. Er übernimmt folglich die Rolle des sebaldschen Erzählers, der stets als Bindeglied zwischen Vergangenheit und Gegenwart vermittelt, innerhalb der Tierwelt ein. Pope nimmt nicht nur

⁷³⁵ Bode: Foreword, 2007, S. 6.

⁷³⁶ „Aber warum ich gleich bei meinem ersten Besuch bei Michael den Eindruck gewann, als lebte ich oder als hätte ich einmal gelebt in seinem Haus, und zwar in allem geradeso wie er, das kann ich mir nicht erklären.“ (RS 218)

Bezug auf die sich im Verfall befindliche Natur im Allgemeinen, sondern es treten auch die bei Sebald als ‚Seismografen‘ dienenden Bäume in den Fokus seiner Arbeit, in der er außerdem die Subjektivität von Erinnerungsprozessen inszeniert sich das vom Erzähler am Ende beschriebene holländische Trauerritual aneignet und für seine eigene Arbeit praktikabel macht.

Wurde im zweiten Kapitel mit Rekurs auf Heike Gfrereis und Ellen Strittmatter bereits der Begriff der Kondensation eingeführt, kann an dieser Stelle der Begriff der Transformation hinzutreten, der ebenfalls auf die Kuratorinnen des Literaturmuseums der Moderne und ihrer Sicht auf die Poetologie des Autors zurückgeht.⁷³⁷ Gfrereis und Strittmatter beziehen sich hinsichtlich Sebalds Werk auf dessen Methode, sich Gelesenes, Gehörtes, Gesehenes oder Gefundenes anzueignen und weiterzuverarbeiten.⁷³⁸ Allgemein taucht der als Terminus technicus verwendete Begriff in den unterschiedlichsten Wissenschaften auf, in den Sprachwissenschaften ebenso wie in der Biologie, der Mathematik und der Physik. Ob damit Phänomene in den geisteswissenschaftlichen oder den naturwissenschaftlichen Disziplinen bezeichnet werden, stets dient er zur Definition von Umformungs- und Übertragungsprozessen, seien sie naturwissenschaftlich exakt oder nur vage zu fassen. Letztendlich bestimmt das Transkript die Möglichkeiten dessen, was nach der Transformation, dem ‚(Hin) Über-/Umformen‘, vom Präskript vermittelt werden kann und soll.

Während die im zweiten Kapitel untersuchten Arbeiten von Dean und Dillbohner zwar die literarische Disziplin überschreiten, die Kulturtechnik des Schreibens aber beibehalten, lösen sich die drei künstlerischen Arbeiten der „Waterlog“ Ausstellung von der Medialität des Buches. Die Verwendung gänzlich anderer künstlerischer Ausdrucksformen, mit denen die Künstler auf elementare Aspekte von Sebalds Werk rekurren, das ihnen auf diese Weise als Prätext erkennbar inhärent bleibt, betont den Prozess der Transformation.

Die Begriffe Kondensation und Transformation wurden zur Beschreibung der künstlerischen Arbeiten in dem Bewusstsein eingeführt, dass es sich in den einzelnen Werken nicht ausschließlich um Formen der Verdichtung respektive Übertragung handelt, die die Künstler als ästhetische Mittel wählen, sondern es geht vielmehr darum, das jeweils Spezifische der Arbeiten herauszustellen und damit zugleich aufzuzeigen, dass es sich dabei um Verfahren handelt, die bereits von Sebald in seinen literarischen Werken genutzt wurden (vgl. 2.2). Der Bereich der Aneignung bewegt sich folglich nicht nur auf der inhaltlichen Ebene sondern

⁷³⁷ Gfrereis/ Strittmatter: *Wandernde Schatten*, 2008, S. 8.

⁷³⁸ Wobei anzumerken ist, dass bereits dem Akt des Lesens, des Zuhörens oder Schauens Formen der Transformation unterliegen.

darüber hinaus auch auf der produktionsästhetischen, wie in den einzelnen Analysen nachgewiesen werden konnte. Autor wie Künstler können als Sammler und Bastler charakterisiert werden: Ihre Arbeit ist historisch motiviert, sie versuchen an Hand von aufgefundenen Materialien, Biografien, Schrift- und Bildzeugnissen auf assoziative Weise eine Vergangenheit zu rekonstruieren, bevorzugt unter Verwendung analoger Verfahren (hier sei an Sebalds Umgang mit Bildern erinnert, die er nicht mit Photoshop verändert, sondern mit Schere und Kopierer bearbeitet und auf Künstlerseite der Einsatz der Handschrift oder des Films), bevor sie dem Vergessen anheimfällt. Den Arbeiten ist daher ein melancholischer Moment ebenso wie ein Gestus des Dokumentarischen und semifiktionaler Charakter gemein. Sebald beschrieb sein Vorgehen, wie bereits unter 2.2 ausgeführt, in Anlehnung an Claude Lévi-Strauss und dessen Verfahren der Bricolage. Neben dem Sammeln, Systematisieren und Inventarisieren, wie es Ethnologen und Archäologen handhaben, verwies Lévi-Strauss auf Gemeinsamkeiten, die zwischen dem mythischen und dem künstlerischen Denken bestehen. Die Verwendung von aufgefundenen heterogenen Materialien bezeichnete er daher als Bastelei, die in Prozessen des Neuordnens und Umarbeitens stattfindet.⁷³⁹ Einen als archivarischen Impuls zu bezeichnenden Impetus, erörtert der Kunsthistoriker Hal Foster in seinem 2004 erschienenen Text „An Archival Impulse“, in dem er exemplarisch auf Arbeiten der Künstler Thomas Hirschhorn, Sam Durant und Tacita Dean Bezug nimmt und konstatiert: „archival artists seek to make historical information, often lost or displaced, physically present. To this end they elaborate on the found image, object, and text, and favor the installation format“.⁷⁴⁰ Merkmale, die auch auf die untersuchten Arbeiten von Marcus Coates und Simon Pope zutreffen.

Durch die Medienkombination und die oral-visuellen Vermittlungsstrategien wird vom Rezipienten wie bei der Lektüre von Sebalds Werken, die aufgrund der Text/Bild-Kombination ebenfalls mehrere Sinne ansprechen, eine intermediale Wahrnehmungsleistung gefordert. Formen der Medienkombination und intermediale Bezüge, wie sie in den Werken Sebalds nachweisbar sind, stellen laut Kirsten Dickhaut „grundsätzlich einen Versuch dar, für das ‚kulturelle Gedächtnis‘ [...] relevante Inhalte durch einen anderen Modus zu ergänzen, denn häufig kann ein Medium alleine nicht alle Informationen gleichermaßen gut wiedergeben“, deshalb, so Dickhaut weiter, greift „die Literatur auf die Qualitäten anderer Medien zurück (kombinierend, deskriptiv, metaphorisch, metonymisch) und ergänzt auf diese

⁷³⁹ Vgl. Lévi-Strauss: Das wilde Denken, 1973, S. 32.

⁷⁴⁰ Foster: An Archival Impulse, 2010, S. 4.

Weise die eigene Aussagekompetenz und steigert ihre Erinnerungssemantik und -dynamik“.⁷⁴¹

Ergänzende Maßnahmen zur Kompetenzsteigerung konnten auch in den untersuchten künstlerischen Arbeiten nachgewiesen werden, weshalb Dickhauts aus literaturwissenschaftlicher Perspektive geäußerte Feststellung hier auf die kunstwissenschaftliche Perspektive übertragen werden kann.

Sebald integriert nicht nur ein vielfältiges Abbildungsrepertoire in sein Prosawerk und evoziert durch Ekphrasen Gemälde, sondern er verweist darüber hinaus via Systemreferenz⁷⁴² auf die Institution Museum, deren Strategien er zitiert und zugleich hinterfragt. Amy Johnson beschreibt in Bezug auf „Die Ringe des Saturn“ die Aneignung des Sammel- und Ausstellungsgestus, das heißt, die Übernahme von musealen Kodes durch die Literatur, als Museumseffekt: „Sebald takes up the process of the museum – its collections, its frames“.⁷⁴³ Der Text kann über die Metapher des Museums als Aufbewahrungsort verstanden werden – bei Sebald wird das Zitat wie ein Ausstellungsobjekt verwendet, das es neu zu kontextualisieren und auszustellen gilt. Sebald versucht Personen, Ereignisse und Objekte zu ordnen, zu vernetzen und deren Historie zu rekonstruieren; doch was nicht anders als fragmentarisch überliefert ist, bedarf der Ergänzung, woraus sich eine bewahrende und interpretierende Beziehung zur Vergangenheit entwickelt. Dieses narrative Verfahren hat Claudia Albes dazu veranlasst das Buch als eine „mit Anekdoten, metaphysischen und autobiographischen Reflexionen, Zitaten und Bildern vollgestellte barocke Wunderkammer“ zu beschreiben, „deren Exponate auf dem vom Erzähler angelegten Leseweg zu besichtigen sind“.⁷⁴⁴ Diese Interpretation bewegte auch Noam M. Elcott zu der treffenden Äußerung: „Sebald the author vanishes beneath his fabulous miscellany only to reappear as Sebald the collector“.⁷⁴⁵ In diesem Zusammenhang ist auch der Aufsatz „Photoalbum, Museum, Katalog – Narrative Modelle der neueren Erzählliteratur“ von Peter Großens aufzuführen, in dem dieser in Bezug auf Sebald das Modell des „wilden Museums“ heranzieht, das auf Angela Jannelli zurückgeht, die damit „eine spezielle museale Variante, eine spezifische

⁷⁴¹ Dickhaut: Intermedialität und Gedächtnis, 2005, S. 207.

⁷⁴² Vgl. Rajewsky: Intermedialität, 2002, S. 155-158.

⁷⁴³ Johnson: Anatomy of an Exhibition, 2010, S. 102.

⁷⁴⁴ Albes: Die Erkundung der Leere, 2002, S. 295. Oder wie Simon Cooke es formuliert: „Sebald’s narrative is in a sense a museum of cultural artefacts, rekindled by their association and defamiliarisation, it is also an echo-chamber for countless voices, both textually recorded and oral-historical.“ Siehe: Cooke, Simon: Cultural Memory on the Move. In: Erll, Astrid/ Ann, Rigney (Hg.): Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory, Berlin 2009, S. 15-30, hier S. 23.

⁷⁴⁵ Elcott, Noam M.: Tattered Snapshots and Castaway Tongues. In: The German Review, Bd. 70, Nr. 3, 2004, S. 203-223, hier S. 203. (Hervorhebung durch C.K.)

Ausdrucksform der Kulturtechniken Sammeln und Ausstellen“ bezeichnet, um einen Autor zu charakterisieren, der seine unzähligen Objekte ordnet, befragt und interpretiert, um deren Geschichten offen zu legen.⁷⁴⁶ Diese Untersuchungen und Zuschreibungen zeigen, dass der Schritt zur musealen Ausstellung im literarischen Werk selbst schon angelegt ist. Verwendet Sebald als narratives Modell die Ausstellung als per se Zusammenhänge herstellendes und vermittelndes Format, so musste diese Form der Aneignung musealer Kodes von den Kuratoren Bode und Millar in gewissem Sinne nur rückübersetzt und in eine tatsächliche Ausstellung transformiert werden. Das literarische Werk und die museale Inszenierung stehen folglich in einem reziproken Verhältnis.

Der Museumsbesucher begibt sich wie der Leser von „Die Ringe des Saturn“ auf eine Wanderung, allerdings nicht durch die imaginären Weiten East Anglias, sondern tatsächlich physisch durch die realen Räume der Ausstellung, die diese widerspiegeln. Die Fokussierung der Künstler auf einzelne Aspekte des Prosawerks, durch die sie die Landschaft East Anglia als Aufbewahrungsort von abgelagerter Geschichte darstellen, setzt sich erst in der Gesamtbetrachtung der Ausstellung wieder zusammen. Damit entspricht das Ausstellungsgefüge dem Aufbau des Buchs, das sich ebenfalls aus einzelnen aneinandergereihten Exkursen, Episoden und Sequenzen zusammensetzt, deren Ausgangs- und Endpunkte alle im Osten Englands liegen. Die Verwendung räumlicher Metaphern des Reisens oder Wanderns in einer Erzählung sowie die narrative Sequenzialität sind im musealen Kontext wörtlich zu nehmen: Stellt der Aufenthalt des Erzählers bei Michael Hamburger im Buch eine kurze Rast dar, so zieht sich der Besucher der Ausstellung ebenfalls in einen abgetrennten und abgedunkelten Raum zurück, um den Film von Tacita Dean zu sehen. Während der Blick auf die toten Rohrdommeln und das Anhören von deren Klagegesang den Besucher vor Coates Arbeit zum Verharren veranlasst, spielt Pope mit unterschiedlichen Handlungsanweisungen: Einerseits bringt er die Rezipienten zum Stehenbleiben, um das Gemälde zu betrachten oder die Audioaufnahme anzuhören, und andererseits fordert er den Besucher auf, sich nach dem Betrachten respektive Anhören dem visuellen beziehungsweise auditiven Pendant zu widmen. Zwischenräume, die sich im räumlichen Arrangement der Kunstwerke bilden, können somit auch als Denkräume begriffen werden, die der Museumsbesucher während seines Gangs durch die Ausstellung zu füllen angehalten ist.

⁷⁴⁶ Großens, Peter: Photoalbum, Museum, Katalog. In: Schmitz-Emans/ Bachmann (Hg.): Bücher als Kunstwerke, 2013, S. 173-200, hier S. 187; Janelli, Angela: Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums, Bielefeld 2012, S. 23, vgl. auch S. 21: „Den Begriff wildes Museum möchte ich als Bezeichnung für all jene von Amateuren betriebene Museen einführen, mit denen sich die Museologie bisher schwer tut. Mit dem Begriff wild beziehe ich mich auf Claude Lévi-Strauss und seine Theorie des wilden Denkens. Wild [...] bezeichnet lediglich eine eigenständige, nicht-wissenschaftliche Form der Erkenntnis.“

Wie Literatur sich erst im Vollzug von Leseakten konstituiert, erschließt sich eine Ausstellung dem Betrachter erst im Akt des Gehens. Die niederländische Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal, die sich in mehreren, zwischen Theorie und Praxis angesiedelten Studien mit dem Ausstellen von Gegenständen befasst hat, vergleicht in ihrem Buch „Double Exposures“, in dem sie sich mit dem Konzept der bewegten Betrachtung⁷⁴⁷ auseinandersetzt und dieses auf den Museumsbesuch überträgt, die sequenzielle Natur des Museums-spaziergang mit der Lektüre eines Buches: „Walking through a museum is like reading a book.“⁷⁴⁸

Dass der Museumsraum, wie auch der mentale Raum der Literatur, den sich der Leser während des Leseaktes selbst erschafft, ein Eintauchen in eine imaginäre Welt ermöglicht, verbindet die Rezeptionsprozesse ebenfalls miteinander. Dieses Eintauchen wird zu Beginn von „Die Ringe des Saturn“ besonders eindrücklich inszeniert: Die erste Abbildung zeigt ein Fenster (RS 13), das den Blick aus dem abgedunkelten Krankenhauszimmer freigibt, hinaus in einen mit Wolken verhangenen Himmel. Vor diesem Prospekt entfaltet der Erzähler aus einer rückwärtsgerichteten Betrachtung seine Wanderung, das Fenster als Schwelle eröffnet den Zugang zur eigenen wie zu einer Vielzahl fremder Vergangenheiten.⁷⁴⁹ Zugleich markiert es aber auch einfach den Übergang zwischen Innen- und Außenraum. Bei Sebald gewähren Fotografien den Blick zwischen den Zeilen hinaus in die Landschaft – ein Wechselspiel, das sich auch bei den untersuchten künstlerischen Positionen findet: Dean spielt in ihrem Film ganz bewusst mit Aufnahmen, die sich zwischen der Bibliothek und dem Garten bewegen. Bei Coates trifft der Museumsbesucher auf Tiere, die dem Naturraum angehören, aber vom Menschen zum Ausstellungsstück gemacht wurden, nur der Gesang erzählt noch von ihrem Leben in freier Natur. Die Gemälde wie auch die Audioaufnahmen in Popes Installation künden von einem vergangenen Naturraum, der im Inneren des Museums nur mehr medial

⁷⁴⁷ Das Konzept der bewegten Betrachtung geht auf die *promenade architecturale* zurück, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von dem französischen Architekten Le Corbusier für die moderne Architektur entwickelt wurde, die, so Le Corbusier nicht auf einen Blick zu fassen sei, sondern sich erst nach und nach durch die Bewegung im Raum dem Betrachter erschließe. Siehe: Noell, Matthias: Bewegung in Zeit und Raum. Zum erweiterten Architekturbegriff im frühen 20. Jahrhundert. In: Hofmann, Franck/ Sennwald, Jens E./ Lazaris, Stavros (Hg.): Raum-Dynamik. Beiträge zu einer Praxis des Raums, Bielefeld 2004, S. 301–314.

⁷⁴⁸ Bal, Mieke: Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis, New York, London 1996, S. 4. Zu Parallelen zwischen historischem Museum und Erzähltheorie, vgl.: Buschmann, Heike: Geschichten im Raum. Erzähltheorien als Museumsanalyse. In: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 149–169.

⁷⁴⁹ Ein weiteres Beispiel findet sich im siebten Kapitel, in dem der Erzähler auf Michael Hamburgers Memoiren rekurriert: „Ich stehe beispielsweise an einem Fenster im oberen Stock unseres Hauses, aber der Blick geht nicht auf die vertrauten Marschwiesen und die ständig bewegten Weiden hinaus, sondern aus einer Höhe von mehreren hundert Metern hinunter auf eine Schrebergartenkolonie, die so groß ist wie ein ganzes Land und durch die eine schnurgerade Autoverkehrsstraße hindurchführt, auf der schwarze Droschken stadtauswärts sausen in Richtung Wannsee.“ (RS 214)

vermittelt wahrgenommen werden kann. Der Museumsraum kann somit ebenfalls als Schwellenraum verstanden werden, der sich gewissermaßen außerhalb des öffentlichen Geschehens befindet und dennoch zu diesem in direktem historischen Verhältnis steht und somit auch als Ort zur Tradierung des kulturellen Gedächtnisses fungiert. Nach Michel Foucault sind das Museum wie auch die Bibliothek „Heterotopien der sich endlos akkumulierenden Zeit“.⁷⁵⁰ Der Gang durch das Museum wird somit ebenfalls zur Reise in die Vergangenheit, der die Erinnerung an verlorene Seelen und Ereignisse in einer Vielfalt an Medien zu evozieren versteht. Es herrscht wie in Sebalds Prosawerk kein sukzessiver Zeitverlauf, stattdessen befindet sich alles in einem räumlichen wie zeitlichen Nebeneinander, es herrscht Simultanität, Gleichzeitigkeit und Koexistenz. In „Die Ringe des Saturn“ ruft Sebald diese Koexistenz verschiedener Zeiten mehrfach durch „Phantome der Wiederholung“ (RS 223) hervor, durch das Phänomen des Déjà-Vu oder auch das Doppelgängermotiv.⁷⁵¹ Ähnliche Gefühle beschleichen auch den (Sebald kundigen) Besucher der „Waterlog“ Ausstellung, deren erster Präsentationsort von Bode und Millar mit Bedacht gewählt wurde, schließlich handelt es sich beim Norwich Castle Museum & Art Gallery um ein von Sebald wiederholt besuchtes Museum, das in der Nähe seiner Arbeitsstätte an der Universität von East Anglia liegt und durch die Kombinatorik, die Auswahl und Zusammensetzung der künstlerischen Positionen zahlreiche Aspekte des Buchs zu evozieren versteht.

Nachdem bereits zu Beginn des Kapitels auf das Konzept der Ausstellung und die vielfältigen Inszenierungsstrategien der Kuratoren eingegangen wurde, lohnt es sich in diesem Kontext die Rolle der Kuratoren hinsichtlich der Ausstellungspraxis genauer zu charakterisieren: Bei der Ausstellungsstruktur von „Waterlog“ handelte es sich um eine Einladungsausstellung, das bedeutet, die kuratorische Praxis wurde hier nicht mit einer Nachträglichkeit gegenüber der Produktion von Kunst verbunden, sondern als eine direkte Verknüpfung damit verstanden. Die Kunstwerke wurden folglich bereits in der Produktionsphase in das kuratorische Konzept integriert, die Partizipation des Kurators am Werkprozess führt zu einer Vermischung des ‚künstlerischen Vorgangs‘ mit der Ebene seiner Vermittlung durch die Ausstellung. Die Kuratoren Bode und Millar haben mit ihrer Ausstellung eine literarische Landschaft im Museum erschaffen. Die Ausstellung „Waterlog“ stellt daher eine spezielle Form der kuratorischen Aneignung von Literatur dar, da ausschließlich Arbeiten gezeigt werden, die

⁷⁵⁰ Foucault, Michel: Andere Räume [1967]. In: Wentz, Martin (Hg.): Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen, Frankfurt a.M. 1991, S. 66-72, hier S. 70.

⁷⁵¹ Vgl. Hünsche, Christina: Die unbestreitbaren Vorteile einer fiktiven Vergangenheit. W.G. Sebalds „Die Ringe des Saturn“ 1995 zwischen Geschichte erzählen und Geschichte schreiben. In: Sareika, Rüdiger (HG.): Im Krebsgang. Strategien des Erinnerns in den Werken von Günter Grass und W.G. Sebald, Iserlohn 2006, S. 35-54, hier S. 42.

aus der künstlerischen Aneignung eines gemeinsamen Prätextes hervorgegangen sind, dessen Evokation darüber hinaus auch durch die gesamte Ausstellungsinszenierung im Museumsraum aufgegriffen wurde. Die von Bode und Millar kuratierte Ausstellung „Waterlog“ ermöglichte es, Literatur losgelöst von Schrift und Buch, also ganz ohne die ästhetische Erfahrung der Lektüre, den Rezipienten als Ereignis sinnlich erfahren zu lassen. Diese Form der Auseinandersetzung mit Literatur eröffnet dem Museumsbesucher neue Zugänge und Wahrnehmungsweisen, da er als Akteur durch seine sinnliche und körperliche Präsenz des Gehens und Schauens den performativen Akt einer Sinnstiftung realisiert, die durch das multimediale Ensemble der Ausstellung angeregt und angeleitet wird. Sie macht das Besondere der Ausstellung aus, die sich die Landschaft East Anglia und das Prosawerk „Die Ringe des Saturn“ zum Ausgangspunkt gesetzt hat.

5. Schlussbetrachtung und Ausblick

Es gibt kein Kunstwerk, das nicht seine Fortsetzung
oder seinen Ursprung in anderen Künsten hat.⁷⁵²

Die Untersuchung künstlerischer Aneignungen literarischer Werke des Autors Sebald hat den Blick geschärft für die Übergänge und Zwischenräume der Künste und somit grundlegende Verfahren und Elemente herausgearbeitet, die eine Reflexion über die Bedingungen der Künste, ihre Differenzen und Wechselwirkungen freisetzt. Anhand der ausgewählten künstlerischen Arbeiten und im Rahmen der analysierten Ausstellung „Waterlog“ wurden vielschichtige Inszenierungen von Aneignungsprozessen nachgewiesen, die belegen, dass die Künstler Tacita Dean, Christel Dillbohner, Marcus Coates und Simon Pope wie auch die Kuratoren Simon Bode und Jeremy Millar auf individuelle Weise Sebalds Werke als Ausgangs- und Bezugsmedien nutzten.

Sebald wie auch die Künstler können als genaue Beobachter von Dingen und Orten charakterisiert werden, die als notwendige Ergänzung ihrer kreativen Freiheit Dokumente, Materialien und Zitate nutzen. Mit ihren Werken loten sie die Grenzen künstlerischer Gattungen aus, so dass sich diese nur schwerlich unter feststehende Bezeichnungen subsumieren lassen. Sebald unterlief stets traditionelle Autorkonzepte, indem er Vorhandenes neu arrangierte und aufzeigte, dass Lesen immer schon mit Schreiben verbunden ist. Seine Werke sind Kompilationen aus Zitaten, Dokumenten und Bildern, gesammelt, archiviert und in Kartons verwahrt, bis er auf das heterogene Material im schriftstellerischen Verfahren zurückgriff, um es sich im Produktionsprozess aktiv anzueignen und zum integrativen Teil seiner Bücher werden ließ. Die Vielzahl an Fremdeinflüssen, die den Autor als „Kondensator“ und „Transformator“ charakterisieren, (Sebald lesen heißt zugleich Borges, Bernhard, Nabokov und Kafka lesen und schließt auch die Betrachtung von Gemälden Rembrandts, unscharfen Landschaftsaufnahmen sowie Reproduktionen von Zeitungsartikeln mit ein) bietet wiederum mannigfaltige Anknüpfungspunkte, die sich in der facettenreichen Transformation seiner Werke manifestiert.⁷⁵³

Die Künstler bewegen sich in verschiedenen Kontexten und arbeiten mit unterschiedlichen künstlerischen Mitteln und Medien, wie die kurzen Einführungen zu den Analysen verdeutlichten. Für ihre Arbeiten, die sich ein literarisches Werk Sebalds als Ausgangspunkt setzten, verließen sie nicht ihr künstlerisches Spektrum, sondern fanden vielmehr eine

⁷⁵² Deleuze, Gilles: Das Gehirn ist die Leinwand. In: Ders.: Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975-1995, hrsg. von Lapoujade, Daniel, Frankfurt a.M. 2003, S. 269-277, hier S. 271.

⁷⁵³ Gfrefeis/ Strittmatter: Wandernde Schatten, 2008, S. 7-9, hier S. 8.

kreative Form, das literarische Werk in dieses hineinzuziehen – ganz im Sinne des titelgebenden Zitats von Thomas Bernhard: „Wir wiederholen was es schon gibt/ auf unsere Weise“⁷⁵⁴. Dabei steht das Lesen von Sebalds Werken, wie in den einzelnen Analysen herausgearbeitet werden konnte, am Anfang einer produktiv-gestaltenden Auseinandersetzung mit diesen. Es handelt sich um die Übertragung eines literarischen Zusammenhangs in einen künstlerischen, durch Formen des Wiederschreibens, Neuschreibens, Andersschreibens und Weiterschreibens in anderen Medien.

Während die künstlerischen Einzelpositionen der Künstlerinnen Dean und Dillbohner dem Medium Schrift verhaftet bleiben und sich die jeweiligen Prätexte explizit in Zitaten und Paraphrasen nachweisen lassen, verweist bei den Arbeiten von Dean, Coates und Pope zunächst das Konzept der Ausstellung „Waterlog“, das sich neben der Landschaft East Anglia das Prosawerk „Die Ringe des Saturn“ als Ausgangspunkt setzte, auf den Bezug zum Autor. In allen ausgewählten künstlerischen Arbeiten lassen sich jedoch durch die Gegenüberstellung von literarischen und künstlerischen Ausdrucksmitteln zahlreiche explizite wie implizite intermediale Bezugnahmen belegen. Durch Besitzergreifung und Selbsteinschreibung, die im Akt der Aneignung impliziert sind, greifen die Künstler unter anderem auf narrative Verfahren Sebalds zurück (Dean), finden bildkünstlerische Ausdrucksformen (Dillbohner) um dessen simultane Zeitauffassung darzustellen und betätigen sich selbst als Sammler (Dean, Pope), Nachgänger (Dillbohner, Pope) oder Künstlerschamane (Coates).

Die künstlerischen Arbeiten gehen im Akt der Aneignung Beziehungen zum Prätext ein und grenzen sich zugleich von diesem ab, bewegen sich somit im Spannungsverhältnis von Identität und Differenz. Jeder Aneignungsprozess stellt eine Transformation dar, da es kongruente Wiederholungen nicht gibt und Prozesse der Dekontextualisierung und Rekontextualisierung per se eine Differenz evozieren. Die Transformation betrifft aber stets beide Seiten: Es kommt im Aneignungsprozess einerseits nicht zu einer völligen Assimilation des Angeeigneten, eine partielle Fremdheit bleibt stets bestehen und andererseits sind Transkriptionsobjekte „nach [der] Bezugnahme nicht mehr in einen Status quo ante zurückzusetzen und nicht mehr mit dem Objekt identisch, das sie waren, bevor sie transkribiert wurden“.⁷⁵⁵ Durch jede künstlerische Interpretation und Ausdrucksform erfährt das literarische Werk eine neue Realisierung und Erscheinungsform. Das transformierende Bezugnehmen auf einzelne Aspekte des Prätextes lässt Momente in diesem aufscheinen, die

⁷⁵⁴ Bernhard: Am Ziel, 1981, S. 120.

⁷⁵⁵ Jäger, Ludwig im Interview mit Helmut Lethen. Erst Transkription macht Wissen anschlussfähig. In: Wagner, Birgit/ Lutter, Christian/ Lethen, Helmut (Hg.): Übersetzungen. Zeitschrift für Kulturwissenschaft, Bielefeld 2012, S. 81-91, hier S. 82f.

sich nur und erst durch sein Fortleben in anderen künstlerischen Ausdrucksformen artikulieren können.⁷⁵⁶ Geht man von einem Textbegriff aus, der Texte als offene Werke auffasst, die in einen prinzipiell unabschließbaren Prozess überführt werden können, so entfalten die literarischen Werke ihr Potential erst in der Rezeption, im Akt des Lesens, indem das im Text (beziehungsweise in Text und Bild) Fixierte wieder verflüssigt und in künstlerische Produktionen überführt wird.⁷⁵⁷ Die Künstler vermögen durch ihre individuellen Lesarten und vielfältigen künstlerischen Ausdrucksformen neue Wahrnehmungsmodi zu evozieren und eröffnen somit neue Perspektiven auf Sebalds Werke und dessen Produktionsästhetik. Besonders anhand der Ausstellung „Waterlog“ konnte gezeigt werden, dass die Ausstellungssituation durch Formen der unmittelbaren Konfrontation und Partizipation, wie sie vor allem von Coates‘ und Popes Installationen eingefordert wurde, eine ‚potentiell‘ emotional aufgeladene Atmosphäre frei setzt und damit eine affektivere Wahrnehmung, indem sie das Wiederholte anders und ‚verfremdet‘⁷⁵⁸ darstellt. Im Akt der Verfremdung – verstanden als die ungewohnte oder überraschende Sicht auf Vertrautes – wird „die Aufmerksamkeit auf den dargestellten Gegenstand“ gelenkt, was zu einer „neuen und intensiveren Betrachtung“ führt und damit neue Reflexionsmöglichkeiten freisetzt.⁷⁵⁹ Nach Jäger sind Transkriptionen daher auch geradezu als „Innovationsverfahren“ anzusehen.⁷⁶⁰ Dass dieses Verfahren jedoch auch eine destruktive Wirkung erzielen kann, wurde besonders an Deans filmischer Aneignung in Form des Bildzitats deutlich: Durch die Authentifizierung der in „Die Ringe des Saturn“ abgebildeten Fotografien aus Michael Hamburgers Haus sowie durch die eindeutige Identifikation Hamburgers durchkreuzte sie den fiktionalen Pakt des literarischen Werkes.

Medienbewegungen, die palimpsestische Strukturen entstehen lassen, erfordern allerdings stets eine aktive Haltung von Rezipient und Forschung, da nur dann die Überlagerungen und Transgressionen angemessen nachvollzogen werden können. Der Evokationswert bleibt stets abhängig vom individuellen Vorwissen des einzelnen Rezipienten. Gesten der Bezugnahme

⁷⁵⁶ Bei Walter Benjamin heißt es: „[I]n seinem Fortleben [...] ändert sich das Original.“ Siehe: Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. IV.1, hrsg. von Rexroth, Tillman, Frankfurt a.M. 1972, S. 9-21, hier S. 12.

⁷⁵⁷ Umberto Eco skizziert in seinem Essay „Opera Aperta“ von 1962 eine Poetik der Offenheit bei Schrift- und Kunstwerken, die sich erst in der Rezeption vollenden. Siehe: Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt a.M. 1973.

⁷⁵⁸ Der Begriff *Verfremdung* wird zum ersten Mal von dem russischen Formalisten Viktor Šklovskij kunsttheoretisch definiert. In seinem Aufsatz „Die Kunst als Verfahren“, der 1916 veröffentlicht wurde, hebt Šklovskij die Verfremdung (russ. остраение/ ostranenie, wörtlich: Fremd-Machen) als eine zentrale ästhetische Kategorie hervor. Siehe: Šklovskij, Viktor: Die Kunst als Verfahren. In: Texte der Russischen Formalisten Bd. 1, hrsg. von Striedter, Jurij, München 1969, S. 3-35. Vgl. auch Ginzburg: Verfremdung, 1998.

⁷⁵⁹ Trebeß, Achim: Verfremdung. In: Ders. (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik, Stuttgart 2006, S. 403f.

⁷⁶⁰ Jäger im Interview mit Lethen, 2012, S. 8.

sind immer auch Interaktionen, in denen Gattungen aufeinander Bezug nehmen, sich mischen, einander durchdringen, sich aufeinander zu bewegen und somit auch den Möglichkeitsraum von Kunst und Literatur erweitern und zur Disposition stellen. Entwicklungen der zunehmenden Entgrenzung und Vielstimmigkeit kann im Rahmen der Forschung daher, wie bereits eingangs erörtert, nur mit disziplinübergreifenden Zusammenschlüssen angemessen entgegentreten werden.⁷⁶¹

Aneignung stellt einen wesentlichen Moment in der Kunstproduktion dar, dies wird anhand der literarischen Werke Sebalds wie auch deren künstlerischen Aneignungen sichtbar. Bezugnahmen sind dabei immer auch als bewusste Einschreibung in Diskurse und Bezugssysteme zu verstehen, was durch eine explizite Offenlegung von Referenzen noch verstärkt wird. In den untersuchten künstlerischen Arbeiten traten die Künstler nicht hinter das ausgewählte literarische Werk zurück, sondern ließen ihre künstlerische Individualität als konstruierende und interpretierende Kraft der Transformation sichtbar hervortreten, wie anhand der Fotografie auf der Dean zu sehen ist, Dillbohners handschriftlichem Verfahren oder Coates' Gesang herausgearbeitet werden konnte. In diesem Zusammenhang kann erneut auf die eingangs erwähnte „Emergency Library“ (2003) von Thomas Hirschhorn rekuriert werden, da Hirschhorn mit dieser Bibliothek geradezu eine Verortung seines Werkkomplexes nach eigenen Vorgaben forciert. Neben dieser demonstrativen Selbstverortung finden sich allerdings auch facettenreiche Abstufungen, weshalb man ausgesprochen aufmerksam zwischen Fremdzuschreibung und Selbsteinschreibung unterscheiden muss. Dies konnte einleitend an den unterschiedlichen kuratorischen Praktiken verdeutlicht werden und wurde anhand der Ausstellungen, die sich auf Sebald berufen, weiter ausgeführt. Während Massimiliano Gioni das Langgedicht „Nach der Natur“ konzeptuell für seine Ausstellung nutzt und daraufhin künstlerische Positionen versammelt, luden Steven Bode und Jeremy Millar Künstler ein, sich aktiv mit dem Werk „Die Ringe des Saturn“ auseinanderzusetzen und im Rahmen der Ausstellung „Waterlog“ eine künstlerische Arbeit zu schaffen.

Das Offenlegen von Referenzen und Zusammenhängen wird von Künstlern und Kuratoren aktiv betrieben: Durch Bezugnahmen auf literarische Werke schreiben sie sich in bestimmte Diskurse ein, setzen Bedeutungsmarker, stellen sich bewusst in Traditionslinien und steuern somit bis zu einem gewissen Grad die Rezeption ihrer Arbeit, wobei auch eine Intellektualisierung oder Selbststilisierung als bibliophil mitschwingt (besonders da sich unter

⁷⁶¹ Ansätze wie sie die eingangs erwähnten Programme von InterArt oder ProArt verfolgen, sind vielleicht der richtige Impuls, um ein Umdenken anzuregen und neue Möglichkeiten und Strategien zu entwickeln, die auch eine Um- bzw. Neustrukturierung der Kunstwissenschaften erfordert.

den literarischen Werken viel Bekanntes und Kanonisches findet). Welcher literarische Radius eine nachhaltige Wirkung auf die künstlerische Produktion ausübt, in diese einfließt oder zum Gegenstand der selbigen wird, ist von Interesse für Wissenschaftler, Kritiker und Rezipienten, die eine Selbstverortung geradezu einfordern, was daher ebenfalls nicht unreflektiert bleiben sollte. Die „Ex-Libris“ Edition des Salon Verlages oder auch der Verlag *Other Criteria* mit seiner Reihe „Out of Print Books“, die unter 2.1 vorgestellt wurden, geben laut eigener Aussage Einblick in den Schaffenshintergrund von Künstlern und initiieren diese Form der Positionierung im institutionellen Bereich. Inwieweit die künstlerische respektive kuratorische Aneignung sich tatsächlich in expliziten oder auch impliziten intermedialen Bezügen manifestiert oder nur der Positionierung dient, muss daher stets am Gegenstand kritisch überprüft werden.

Die untersuchten künstlerischen Arbeiten haben sich durch die Aneignung von Sebalds Texten einen neuen Rezeptionsradius eröffnet, zugleich haben sie aber auch dessen Werk noch einmal und anders aktualisiert und neu konserviert. Bei Aneignungsprozessen handelt es sich per se um einen Akt der Wiederholung, im Sinne eines Reproduzierens, Kopierens oder Vervielfältigens, aber auch im Sinne eines Wieder-Holens, das heißt des Zurückholens von Vergessenem, Erinnerung von Vergangenem und führt somit zu einer Remediatisierung und einer Reaktualisierung. Das Verfahren der Aneignung kann daher auch als produktions-ästhetisches Modell im Rahmen der Erinnerungsthematik, der in der Gegenwartskunst seit Jahren eine große Bedeutung zukommt, betrachtet werden. In den Analysen konnte gezeigt werden, dass nicht nur das originelle kompositorische Zusammenspiel verschiedener Medien, der Umgang mit vorhandenem Material oder die Thematisierung des Altermedialen in Sebalds Werken den Künstlern als Bezugsmomente dienten, sondern darüber hinaus die Beschäftigung mit Gedächtnis- und Erinnerungsprozessen und dem Bemühen um adäquate ästhetische Ausdrucksformen. Fragen der Darstellung und Inszenierung von Erinnerungsprozessen und der Bewahrung von Vergangenem sind in allen künstlerischen Arbeiten virulent, wobei es nicht um eine reine Dokumentation historischer Ereignisse sondern um eine sinnlich erfahrbare Reaktivierung der Vergangenheit geht. Die Grenzen zwischen Faktizität und Fiktionalität sowie assoziativer Aneignung verlaufen dabei in den künstlerischen Arbeiten wie bereits bei Sebald fließend. Das Hinzuziehen anderer Medien ergänzt dabei „die eigene Aussagekompetenz“ und führt zur Steigerung der „Erinnerungssemantik und -dynamik“⁷⁶². Der von Coates in die Installation „Britain’s Bitterns, circa 1997“ integrierte musikalisch interpretierte Klagegesang der Rohrdommeln bedient sich zum Beispiel der Form

⁷⁶² Dickhaut: Intermedialität und Gedächtnis, 2005.

des Liedes und dessen rhythmischer Eingängigkeit zur Weitergabe von Wissen und zur Aufrechterhaltung von Erinnerung.

Die ausgewählten künstlerischen Positionen haben im Rückgriff auf ein literarisches Werk eine Form der Wiederbelebung evoziert, wobei Wiederholungen nie identisch sind und damit immer schon auf das Verlorene im Wiederaufrufen verweisen. Die mit schwarzer Seide verhangenen Landschaftsgemälde wie auch die teils nur unvollständigen Tonaufnahmen von Popes Installation „The Memorial Walks“ konnten dies unmissverständlich zum Ausdruck bringen. Die Bezugnahmen wurden im Rahmen der vorliegenden Untersuchung aber nicht als nostalgischer Blick zurück verstanden, sondern im Sinne einer Verlebendigung und Verflüssigung die Dimension und Vielfalt eröffnet. Das Wieder-Holen durch die künstlerischen Arbeiten und deren Inszenierung im Ausstellungskontext ermöglicht somit ein Wieder-Sehen und ein Neu-Sehen, eine Aktualisierung von Vergangenem im Gegenwärtigen.

Ging es in dieser Untersuchung darum, die künstlerische Aneignung literarischer Werke des Autors Sebalds zu untersuchen, könnten die ausgewählten und analysierten künstlerischen Arbeiten in einem weiteren Schritt auch unter der Fragestellung betrachtet werden, welcher Erkenntnisgewinn durch künstlerische Arbeiten für die Wissenschaft gewonnen werden kann. Inwiefern also das spezifische Wissen von Künstlern und deren Umgang mit Literatur fruchtbar für die Erforschung literarischer Werke genutzt werden und somit theoretische, analytische sowie wissenschaftlichen Praktiken um Formen der sinnlichen Erkenntnis erweitert werden können. Wie dies bereits in der interdisziplinären Tagung „The Printed Path. Landscape, Walking and Recollection“, die im Rahmen der Ausstellung „Waterlog“ abgehalten wurde, angeklungen ist.

Das vom Künstler als Ergebnis seiner Arbeit präsentierte Kunstwerk bietet dem Betrachter ein offenes, aber nicht unstrukturiertes Feld zur Anwendung ihrer Fähigkeiten und nutzt dabei ganz offenkundig die subjektiven Impulse, die die Wissenschaft aus ihrer trockenen Präsentationsform scheinbar verbannt hat. Betrachten wir statt der Endproduktion die Verfahren, so zeigt sich, dass Wissenschaft und Kunst viele Vorgehensweisen gemeinsam haben: Beobachtung, strukturierte Spekulation, Visualisierung, Nutzung von Analogie und Metapher, experimentelle Überprüfung und die Präsentation rekonstruierter oder simulierter Erfahrungen unter Verwendung spezieller Stilmittel.⁷⁶³

Welchen Stellenwert kann Kunst demnach innerhalb der wissenschaftlichen Forschung einnehmen? Wie kann künstlerisches Wissen in szientifischem Wissen zum Einsatz kommen? Können die künstlerischen Arbeiten zu Themen und Fragen aus wissenschaftlicher Perspektive einen Beitrag leisten, der aufgrund der spezifischen Betrachtungs- und

⁷⁶³ Kemp, Martin: Die Anschaulichkeit naturwissenschaftlicher Phänomene, Köln 2000, S. 15.

Erkenntnisweise der Künstler neue Perspektiven eröffnet? Kann Kunst als epistemischer Faktor, als Wissensform verstanden werden?⁷⁶⁴

Diese Fragen sind auch hinsichtlich von Ausstellungskonzepten interessant, was macht das Museum, was macht die Kunst im Museum mit Literatur? Wie können künstlerische Vorgehens- und Darstellungsweisen im Umgang mit Literatur und die Erfahrung eines Ausstellungsbesuchs zur Erweiterung und zur Differenzierung von Erkenntnisräumen führen. Die Ausstellung „Las variaciones Sebald“, die im Rahmen des Literaturfestivals „Kosmopolis“ gerade in Barcelona ihre Pforten geöffnet hat, böte sich als Forschungsobjekt an diesen Fragen nachzugehen.⁷⁶⁵

ENDE⁷⁶⁶

⁷⁶⁴ Vgl. Böhme, Gernot: Kunst als Wissensform. In: Ders.: Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt a.M. 1989, S. 141-165.

⁷⁶⁵ Die von Pablo Helguera und Jorge Carrión kuratierte Ausstellung wird vom 11.03.2015–26.07.2015 im Centre de Cultura Contemporània de Barcelona präsentiert: www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/las-variaciones-sebald/47328 (15.11.2017). Zur Ausstellung erschien der Katalog: Las variaciones Sebald/ Sebald Variations, hrsg. vom Centre der Cultura Contemporània Barcelona. Ausst.-Kat. Barcelona 2015.

⁷⁶⁶ „Each exhibition encloses within it the skript of another; each work may be inserted into different programs and used for multiple scenarios. The artwork is no longer an end point but a simple moment in an infinite chain of contributions.“ Siehe: Bourriaud, Nicolas: Postproduction, S. 19f.

6. Literaturverzeichnis

6.1 Siglenverzeichnis zu Texten W.G. Sebalds

In dieser Studie werden die nachfolgenden Siglen verwendet, die sich zumeist auf die im Fischer Verlag erschienen Taschenbuchausgaben beziehen, deren Paginierung von den gebundenen Originalausgaben abweicht.

BU	Die Beschreibung des Unglücks, Salzburg 1985.
NN	Nach der Natur. Ein Elementargedicht [1988], Frankfurt a.M. 2008.
SG	Schwindel. Gefühle. [1990], Frankfurt a.M. 2005.
UH	Unheimliche Heimat [1991], Frankfurt a.M. 1995.
AW	Die Ausgewanderten [1992], Frankfurt a.M. 2006.
RS	Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt [1995], Frankfurt a.M. 2007.
LH	Logis in einem Landhaus [1998], Frankfurt a.M. 2001.
LL	Luftkrieg und Literatur [1999], Frankfurt a.M. 2002.
A	Austerlitz [2001], Frankfurt a.M. 2006.
CS	Campo Santo [2003], hrsg. von Sven Meyer, Frankfurt a.M. 2006.
UDE	W.G. Sebald. Auf ungeheuer dünnem Eis. Gespräche 1971 bis 2001, hrsg. von Hoffmann, Torsten, Frankfurt a.M. 2012.
FYN	Sebald, W.G./ Jaray, Tess: For Years Now. Poems by W.G. Sebald - Images by Tess Jaray, London 2001.
U	Sebald, W.G./ Tripp, Jan Peter: Unerzählt, München 2003.

6.2 Texte und Interviews W.G. Sebalds

Norfolk. In: ZET - Zeitschrift für Literatur und Graphik, Hf. 6, 07/1974, S. 13.

Die hölzernen Engel von East Anglia: Eine individuelle Bummeltour durch Norfolk und Suffolk. In: Die Zeit, Reise, Nr. 31, 26.07.1974, S. 38.

Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins, Stuttgart 1980.

Kleine Traverse. Über das poetische Werk des Alexander Herbrich. In: Manuskripte 74, 1981, S. 35-41.

Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. In: Orbis litterarum 37, Nr. 4, 1982, S. 345- 366.

Helle Bilder und dunkle. Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke. In: Manuskripte 84, 1984, S. 58-64.

Und blieb ich am äußersten Meer. In: Manuskripte 85, 1984, S. 23-27.

Wie der Schnee auf den Alpen. In: Manuskripte 92, 1986, S. 26-31.

Tiere, Menschen, Maschinen - Zu Kafkas Evolutionsgeschichte. In: Literatur und Kritik 205/206, 1986, S. 194-201.

Die dunckle Nacht fährt aus. In: Manuskripte 95, 1987, S. 12-18.

Wie Tag und Nacht. Über die Bilder von Jan Peter Tripp. In: Tripp, Jan Peter: Die Aufzählung der Schwierigkeiten: Arbeiten von 1985-92, Offenburg 1993, S. 57-62.

Walzertraum. In: Tripp, Jan Peter: Die Aufzählung der Schwierigkeiten, Offenburg 1993, S. 119.

Marienbader Elegie. In: Neue Züricher Zeitung 13.11.1999.

After Nature, New York 2002.

Reflections, A Natural History of Destruction. The New Yorker, November 4, 2002, S. 66.

On the Natural History of Destruction, London 2003.

Sebald, W.G./ Tripp, Jan Peter: Unrecounted, New York 2007.

Über das Land und das Wasser. Ausgewählte Gedichte 1964-2001, hrsg. von Meyer, Sven, München 2008.

Interviews:

CUOMO, Joe: The Meanings of Coincidence - An interview with the writer W.G. Sebald [13.03.2001]. In: Schwartz, Lynne Sharon (Hg.): The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald, New York, London, Melbourne [et al.] 2007, S. 93-117.

HAGE, Volker im Gespräch mit W.G. Sebald. In: Akzente. W.G. Sebald zum Gedächtnis, Hf. 1, 02/2003.

LÖFFLER, Sigrid: Wildes Denken. Gespräch mit W.G. Sebald. In: Loquai, Franz (Hg.): W.G. Sebald. Eggingen 1997, S. 135-144.

SILVERBLATT, Michael: A poem of an Invisible Subject [06.12.2001]. In: Schwartz, Lynne Sharon (Hg.): The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald, New York, London, Melbourne [et al.] 2007, S. 77-86.

TURNER, Gordon/ Zeemann, Michaël: Introduction and Transcript of an interview given by Max Sebald. In: Denham, Scott/ McCulloh, Marc (Hg.): W.G. Sebald. History-Memory-Trauma, Berlin, New York 2006, S. 21-29.

WASSERMAN, Steve: In this distant place. A Conversation with Steve Wasserman. In: Catling/ Hibbit: Saturn's Moons - A Handbook, London 2011, S. 364-375.

6.4 Sonstige Literatur

A Little Ramble: In the Spirit of Walser, hrsg. von Burgin, Christine/ Donald Young Gallery/ New Directions. Ausst.-Kat. New York, Chicago 2012.

ABOUT Sippwells and other Places. Christel Dillbohner at Suyama Space. Ausst.-Kat. Seattle 2000.

ACKERMANN, Marion: Sehnsucht nach Vollkommenheit. In: Dies. (Hg.): Drei. Das Triptychon in der Moderne. Ausst.-Kat. Ostfildern, Stuttgart 2009, S. 37-47.

ADAMS, Tim: The Eyes have it. In: The Guardian 19.09.2004, www.theguardian.com/books/2004/sep/19/fiction.wgsebald (Zugriff vom 08.11.2017).

AFTER Nature, hrsg. vom New Museum New York. Ausst.-Kat. New York 2008.

ALBERTI, Leon Battista: Della Pittura/ Über die Malkunst, hrsg. von Bächtli Oskar/ Gianfreda, Sandra, Darmstadt 2010.

ALBES, Claudia: Porträt ohne Modell. Bildbeschreibung und autobiographische Reflexion in W.G. Sebalds Elementargedicht *Nach der Natur*. In: Niehaus, Michael/ Öhlschläger, Claudia (Hg.): W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei, Berlin 2006, S. 47-75.

ALBES, Claudia: Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard, Tübingen, Basel 1999.

ALBES, Claudia: Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu W.G. Sebalds ‚englischer Wallfahrt‘ *Die Ringe des Saturn*. In: Barner, Wilfried/ Lubholl, Christine/ Osterkamp, Ernst/

Ott, Ulrich (Hg.): Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Bd. 46, Stuttgart 2002, S. 279-305.

ALLTHORPE-GUYTON, Marjorie: Die Schule von Norwich, Informationsbroschüre des Norfolk Museums & Archeology Service, 2003. www.museums.norfolk.gov.uk/view/NCC082502 (Zugriff vom 12.05.2015).

ALOI, Giovanni: Art and Animals, London, New York 2012.

AMELUNXEN, Hubertus von: Schattenschreiben - Impressionen zu W.G. Sebald, der Eigenzeit von Elger Esser zugeordnet. In: Elger Esser. Eigenzeit, hrsg. von Kunstmuseum Stuttgart. Ausst.-Kat. Stuttgart, München 2009, S. 118-127.

ANDERSON, Mark M.: The Edge of Darkness: On W.G. Sebald. In: October, Bd. 106, 2003, S. 102-121.

ANDREWS, Max: Marcus Coates and Other Animals. In: Picture This, 21.09.2009. www.picture-this.org.uk/library/essays1/2007/marcus-coates-and-other-animals (Zugriff vom 03.11.2017).

ANZ, Thomas: Feuer, Wasser, Steine, Licht. W.G. Sebalds eindrucksvoller Versuch Nach der Natur. In: Loquai, Franz: W.G. Sebald, Eggingen 1997, S. 58-60.

ARS Viva. 11/12 Sprache/ Language, hrsg. vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft. Ausst.-Kat. Ostfildern 2011.

ASSMANN, Aleida: Einleitung: Metamorphosen der Hermeneutik. In: Dies. (Hg.): Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft, Frankfurt a.M. 1996, S. 7-26.

ASSMANN, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandel des kollektiven Gedächtnisses, München 1999.

ASSMANN, Aleida: Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaft. In: Musner, Lutz/ Wunberg, Gotthart (Hg.): Kulturwissenschaften-Forschung-Praxis-Positionen, Wien 2002, S. 27-45.

ASSMANN, Aleida: Archive im Wandel der Mediengeschichte. In: Ebeling, Knut/ Günzel, Stephan (Hg.): Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten, Berlin 2009, S. 165-175.

ASSMANN, Aleida/ Assmann, Jan: Schrift und Gedächtnis. In: Assmann, Aleida/ Assmann, Jan/ Hardmeier, Christof (Hg.): Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation, München 1983, S. 265-281.

ASSMANN, Jan: Schrift, Tod und Identität. In: Assmann, Aleida/ Assmann, Jan/ Hardmeier, Christof (Hg.): Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation, München 1983, S. 64-93.

AUTSCH, Sabiene/ Grisko, Michael/ Seibert, Peter (Hg.): Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern, Bielefeld 2005.

BACHELARD, Gaston: Poetik des Raums [1957], Frankfurt a.M. 1992.

BAKER, George: Artist Questionnaire: 21 Responses. In: October, Bd. 100, 2002, S. 6-97.

BAL, Mieke: Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis, New York, London 1996.

BARASCH, Moshe: Der Schleier. Das Geheimnis in den Bildvorstellungen der Spätantike. In: Assmann, Aleida/ Assmann, Jan (Hg.): Schleier und Schwelle. Geheimnis und Offenbarung. Archäologie der literarischen Kommunikation, Bd. 2, München 1998, S. 179-201.

BARTHES, Roland: Die helle Kammer [1980], Frankfurt a.M. 1989, S. 106.

BAUMGÄRTEL, Patrick: Mythos und Utopie. Zum Begriff der „Naturgeschichte der Zerstörung“ im Werk W.G. Sebalds, Frankfurt a.M.. Berlin, Bern [u.a.] 2010.

BAUR, Otto: Bestiarium Humanum. Mensch-Tier-Vergleich in Kunst und Karikatur, Gräffling bei München 1974.

BAXANDALL, Michael: Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures, New Haven, London 1985.

BECKER, Sabina: Literatur im Jahrhundert des Auges. Realismus und Fotografie im bürgerlichen Zeitalter, München 2010.

BEIL, Ralf (Hg.): Boltanski. Zeit. Ausst.-Kat. Ostfildern 2006.

BELL, Anthea: On Translating W.G. Sebald. In: Görner, Rüdiger (Hg.): The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald, München 2003, S. 11-18.

BENJAMIN, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. IV.1, hrsg. von Rexroth, Tillman, Frankfurt a.M., 1972, S. 9-21.

BENJAMIN, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: Ders.: Gesammelte Schriften I.1, hrsg. von Tiedemann, Rolf/ Schweppenhäuser, Hermann, Frankfurt a.M. 1974, S. 203-430.

BENJAMIN, Walter: Der Sammler. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. V.1, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1982, S. 269-280.

BENTHIEN, Claudia: Haut. Literaturgeschichte-Körperbilder-Grenzdiskurse, Reinbek bei Hamburg 1999.

BENTHIEN, Claudia: Die vanitas der Stimme. Verstummen und Schweigen in bildender Kunst, Literatur, Theater und Ritual. In: Kolesch, Doris/ Krämer, Sybille (Hg.): Stimme, Frankfurt a.M. 2006, S. 237-267.

BERGER, John: Warum sehen wir Tiere an? In: Ders.: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens [1980], Berlin 2009, S. 13-38.

BERHAUS, Stephan: Grenzgänge des Ich. Wanderungen zwischen Autobiographie und Autofiktion in W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*. In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstitution, Bielefeld 2013, S. 207-233.

BERNHARD, Thomas: Gehen [1971], Frankfurt a.M. 2013, S. 36.

BERNHARD, Thomas: Am Ziel, Frankfurt a.M. 1981.

BLAUFUKS, Daniel: Terezín, Göttingen 2010.

BLAZEJEWSKI, Susanne: Text und Bild - Photographie in autobiographischer Literatur, Würzburg 2002.

BLUNCK, Lars: Fotografische Wirklichkeiten. In: Ders. (Hg.): Die Fotografische Wirklichkeit. Inszenierung, Fiktion, Narration, Bielefeld 2010, S. 9-36.

BLÜMLINGER, Christa: Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst, Berlin 2009.

BODE, Steven: Foreword. In: Ders./ Millar/ Ernst (Hg.): Waterlog. Journeys around an Exhibition. Ausst.-Kat. London 2007, S. 6-7.

BODE, Steven/ Millar, Jeremy/ Ernst, Nina (Hg.): Waterlog. Journeys around an Exhibition. Ausst.-Kat. London 2007.

BODE, Steven: The Memorial Walks. In: Pope, Simon: The Memorial Walks, hrsg. von Bode, Steven/ Ernst, Nina, London 2008, S. 6-18.

BOEHM, Gottfried/ Pfotenhauer, Helmut (Hg.): Beschreibungskunst - Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995.

BÖHME, Hartmut: Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten. In: Belting, Hans/ Kamper, Dieter (Hg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, München 2000, S. 23-42.

BÖHME, Gernot: Kunst als Wissensform. In: Ders.: Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt a.M 1989, S. 141-165

BORGARDS, Roland (Hg.): Schmerz und Erinnerung, München 2005.

BOHNENKAMP, Anne/ Vandenrath, Sonja (Hg.): Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen, Göttingen 2011.

BORS DORF, Ulrich/ Grüttner, Heinrich Theodor: Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum, Frankfurt a.M. 1999.

BOURRIAUD, Nicolas (Hg.): Altermodern. Tate Triennial. Ausst.-Kat. London 2009.

BOURRIAUD, Nicolas: Postproduction, New York 2010.

BRINK, Cornelia: Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Photographien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern, Berlin 1998.

BROICH, Ulrich/ Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen 1985.

Broodthaers, Marcel: Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image, Antwerpen, Köln 1969.

BROWNE, Thomas: Pseudodoxia Epidemica, or Treatise on Vulgar Errors [1646], London 1658.

BRÜDER, Nicola: Von echten und falschen Engeln. Die Rezeption von Giotto's Fresken der Arena-Kapelle in W.G. Sebald's *Schwindel. Gefühle*. In: Werner, Sylwia: Der Betrachter ist im Text. Kunstrezeption in der deutschsprachigen Literatur nach 1945, Berlin 2012, S. 237-256.

BUCHLOH, Benjamin H.D.: Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art. In: Artforum, 09/1982, S. 43-56.

BUCHLOH, Benjamin H.D./ Gingeras, Alison M./ Basualdo, Carlos: Thomas Hirschhorn, London 2004.

BÜLL, Reinhard: Das große Buch vom Wachs. Geschichte, Kultur, Technik, 2 Bde., München 1977.

BÜLOW, Ulrich von: The Disappearance of the Author in the Work. In: Catling, Jo/ Hibbitt, Richard (Hg.): Saturn's Moons - A Handbook, London 2011, S. 247-263.

BÜLOW, Ulrich von/ Gfrereis, Heike/ Strittmatter, Ellen: Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt, Marchbach am Neckar 2008.

BURNSIDE, John: Er veränderte unser imaginäres Wetter. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.12.2011. www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/erinnerunge-an-w-g-sebald-er-veraenderte-unser-imaginaeres-wetter-11561588.html# (Zugriff vom 13.12.2017).

BÜRGER, Peter: Schönheit als Provokation der ästhetischen Moderne. In: Tacita Dean. Seven Books Grey, Bd. 7, hrsg. von Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig/ Hochdörfer, Achim. Ausst.-Kat. Göttingen, Wien 2011, S. 19-28.

BUSCHMANN, Heike: Geschichten im Raum. Erzähltheorien als Museumsanalyse. In: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, S. 149-169.

BUTZER, Günter: Gedächtnismetaphorik. In: Erll/ Nünning (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaften, 2005, S. 11-29.

CAMPBELL, Thomas: Readings as Art. Fan No. 10 - Par Simon Morris, 04/2011.

CANETTI, Elias: Masse und Macht, Hamburg 1960.

CARERI, Francesco: Walkscapes. Walking as an Aesthetic Practice, Barcelona 2002.

CATLING, Jo: Gratwanderungen bis an den Rand der Natur. In: Görner, Rüdiger: The Anatomist of Melancholy, München 2003, S. 19-50.

CATLING, Jo: W.G. Sebald: Ein England-Deutscher? In: Heidelberg-Leonard, Irene/ Tabah, Mireille (Hg.): W.G. Sebald, Berlin 2008, S. 25-53.

CATLING, Jo: Bibliotheca abscondita. In: Dies./ Hibbit, Richard (Hg.): Saturn's Moons - A Handbook, London 2011, S. 265-297.

CATLING, Jo/ Hibbitt, Richard (Hg.): Saturn's Moons. W.G. Sebald - A Handbook, London 2011.

CAROLL, Victor H.: Reliquaries of Memory: Photographs and Other Images in the Writing of W.G. Sebald. In: The Photo Review, Herbst 2001, S. 17-22.

CERTEAU, Michel de: Praktiken im Raum. In: Ders.: Kunst des Handelns, Berlin 1988, S. 179-238.

CERTEAU, Michel de: Practices of Space. In: Blonsky, Marshall (Hg.): On Signs, Baltimore 1991, S.122-145.

CICERO, Marcus Tullius: *De Oratore/ Über den Redner*, übersetzt, kommentiert und hrsg. von Merklin, Harald, Stuttgart 1976.

COMMENT, Bernhard: *Das Panorama. Die Geschichte einer vergessenen Kunst*, Berlin 2000.

COATES, Marcus: *Journey to a Lower World*, hrsg. von Alec Finley, Newcastle-upon-Tyne 2005.

COATES, Marcus: *Shaman Weekend (Notting Hill Gate)*. In: Ders.: *Journey to the Lower World*, hrsg. von Finley, Alec, Newcastle Upon Tyne 2005, o.S.

COATES, Marcus: *The Trip*, hrsg. von Tallant, Sally/ Graham, Janna, Köln 2011.

COERS, Albert: *Das Buch des Künstlers als Künstlerbuch*. In: Gilbert, Annette (Hg.): *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, Bielefeld 2012, S. 373-389.

COOKE, Lynne: *Tacita Dean. Düsseldorf und New York*. In: *The Burlington Magazine*, Bd. 145, Nr. 1200, 03/2003, S. 245-247.

COOKE, Simon: *Cultural Memory on the Move*. In: Erll, Astrid/ Ann, Rigney (Hg.): *Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory*, Berlin 2009, S. 15-30.

COVINDASSAMY, Mandana/ Djament-Tran, Géraldine: *Der Literatur in die Karten schauen. Überlegungen zu Kartographie und Literatur am Beispiel von W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn**. In: Picker, Marion/ Maleval, Véronique/ Gabaude, Florent (Hg.): *Die Zukunft der Kartographie: Neue und nicht so neue epistemologische Krisen*, Bielefeld 2013, S. 93-106.

CRIMP, Douglas: *Pictures 1977*. In: Wallis, Brian (Hg.): *Art after Modernism. Rethinking Representation*, New York 1984, S. 175-188.

CROPPER, Purnell: *Arcadia University Art Gallery to present 'JG', a new film project by Tacita Dean*, 21.01.2013. <https://www.arcadia.edu/news/2013/01/arcadia-university-art-gallery-present-'jg'-new-film-project-tacita-dean> (Zugriff vom 16.11.2017).

DARBOVEN, Hanne: *Atta Troll nach Heinrich Heine*, Kunstmuseum Luzern 1975.

DEAN, Tacita: *Teignmouth Electron*, London 1999.

DEAN, Tacita: *W.G. Sebald*. In: *Tacita Dean. Seven Books*, Bd. 3. Ausst.-Kat. ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris und Steidl Verlag, Göttingen 2003, o.S.

DEAN, Tacita: *W.G. Sebald*. In: *October*, Bd. 106, 2003, S. 122-136.

DEAN, Tacita: Tacita Dean - Berlin Works. Ausst.-Kat. London 2005.

DEAN, Tacita: Ein Brief an den Künstler von Tacita Dean (Berlin, 8.10.2009) In: Gevaert, Yves/ Meschede, Friedrich (Hg.): Rodney Graham. Through the Forest. Ausst.-Kat. Ostfildern 2010, S.57.

DEAN, Tacita: Veralten. In: Tacita Dean. Seven Books Grey, Bd. 2. Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien und Steidl Verlag, Göttingen 2011, S. 58.

DEAN, Tacita: W.G. Sebald. In: Tacita Dean. Seven Books Grey, Bd. 2. Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien und Steidl Verlag, Göttingen 2011, S. 62-69.

DEAN, Tacita: Palast. In: Tacita Dean. Seven Books Grey, Bd. 2. Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien und Steidl Verlag, Göttingen 2011, S. 70.

DEAN, Tacita: Painted Postcards 2005-2010. In: Tacita Dean. Seven Books Grey, Bd. 1. Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien und Steidl Verlag, Göttingen 2011, S. 64-65.

DEAN, Tacita: Menschlicher Schatz. In: Tacita Dean. Seven Books Grey. Bd. 2. Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien und Steidl Verlag, Göttingen 2011, S. 80.

DEAN, Tacita: Save celluloid, for art's sake. In: The Guardian, 22.02.2011. www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/feb/22/tacita-dean-16mm-film (Zugriff vom 03.11.2017).

DEAN, Tacita: c/o Jolyon, Köln 2013.

DEAN, Tacita: Higher Beings send Peas. In: Alibis: Sigmar Polke 1963–2010, hrsg. von Halbreich, Kathy/ The New Museum of Modern Art, New York. Ausst.-Kat. New York 2014, S. 166f.

DENHAM, Scott: Foreword: The Sebald Phenomenon. In: Ders./ McCulloh, Mark (Hg.): W.G. Sebald. History-Memory-Trauma, Berlin, New York 2006, S. 1-6.

DELANEY, Helen: The Roaring Forties: Seven Boards in Seven Days, 02.2002. www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=27061&tabview=text (Zugriff vom 17.11.2017).

DELEUZES, Gilles: Differenz und Wiederholung [1968], München 1992.

DELEUZE, Gilles: Das Gehirn ist die Leinwand. In: Ders.: Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche von 1975-1995, hrsg. von Daniel Lapoujade, Frankfurt a.M. 2003, S. 269-277.

DELEUZE, Gilles/ Guattari, Félix: Kafka. Für eine kleine Literatur, Frankfurt a.M. 1976.

DELEUZE, Gilles/ Guattari, Félix: Rhizom, Berlin 1977.

DELEUZE, Gilles/ Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie [1980], hrsg. von Rösch, Günther, Berlin 1997.

DE QUINCEY, Thomas: The Palimpsest of the Human Brain. In: Ders.: Collected Writings of Thomas De Quincey, hrsg. von Masson, David, Bd. 13, London 1897, S. 340-349.

DICKEL, Hans: Künstlerbücher mit Photographien seit 1960, Hamburg 2008.

DICKEY, Colin: On Passport. In: Image & Narrative, Nr. 19 (11.2007). www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/dickey.htm (Zugriff vom 12.11.2017).

DICKHAUT, Kirsten: Intermedialität und Gedächtnis. In: Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft, Berlin, New York 2005, S. 203-226.

DIDI-HUBERMAN, Georges (Hg.): Atlas. How to carry the World on One's back? Ausst.-Kat. Madrid 2010.

DIE BIBEL. Einheitsübersetzung, Freiburg, Basel, Wien 1994.

DIEKMANN, Stefanie: Freeze Frames: zum Verhältnis von Fotografie und Film, Bielefeld 2010.

DILLBOHNER, Christel: Field Notes from an Excursion to East Anglia, Los Angeles 2005, einzusehen unter: www.dillbohner.de/frames.html (Zugriff vom 12.11.2017).

DILLBOHNER, Christel: Itinerary for a Walking Tour Through East Anglia. In: Patt, Lise (Hg.): Searching for Sebald - Photography after W.G. Sebald. The Institute of Cultural Inquiry, Los Angeles 2007, S. 388-389.

DILLON, Brian: Airlocked. In: Bode, Steven/ Millar, Jeremy/ Ernst, Nina (Hg.): Waterlog. Journeys around an Exhibition. Ausst.-Kat. London 2007, S. 17-24.

DILLON, Brian: Walk 8. Thorpe St. Andrew to Postwick Marshes, 03.04.2007. In: Pope Simon: The Memorial Walks, hrsg. von Bode, Steven/ Ernst, Nina, London 2008, S. 56-59.

DION, Mark: Ex Libris#1: Die geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer [1704], hrsg. von Theewen, Gerhard, Köln 2002.

DITTBERNER, Hugo: W.G. Sebalds Schreiben. In: Text und Kritik, Hf. 158, 2003, S. 9f.

DONOGHUE, Katy: Tacita Dean @ Marian Goodman Gallery, In: Whitewall, 16.04.2009. www.whitewallmag.com/2009/04/16/tacita-dean-at-marian-goodman-gallery (Zugriff vom 05.05.2012).

DUBOIS, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv [1983], hrsg.von Wolf, Herta, Amsterdam, Dresden 1998.

DRAAISMA, Douwe: Die Metaphernmaschine. Eine Geschichte des Gedächtnisses, Darmstadt 1999.

ECO, Umberto: Das offene Kunstwerk [1962], Frankfurt a.M. 1973.

EGGERS, Christoph: Das Dunkel durchdringen, das uns umgibt. Die Fotografie im Werk von W.G. Sebald, Frankfurt a.M., Berlin, Bern [et al.] 2011.

EILERT, Heide: Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung, Stuttgart 1991.

ELCOTT, Noam M.: Tattered Snapshots and Castaway Tongues. In: The German Review, Bd. 70, Nr. 3, 2004, S. 203-223.

ELIADE, Mircea: Schamanismus und archaische Ekstasetechnik [1951], Frankfurt a.M. 1975.

ELMER, Karoliina/ Schuppli, Madeleine: ‚Ohne Achtsamkeit beachte ich alles.‘ Zeitgenössische Künstler im Dialog mit Robert Walser. In: Schuppli, Madeleine/ Schmutz, Thomas/ Sorg, Reto (Hg.): ‚Ohne Achtsamkeit beachte ich alles.‘ Robert Walser und die bildende Kunst. Ausst.-Kat. Sulgen 2014, S. 46-91.

ELSAESSER, Thomas/ Hagener, Malte: Filmtheorie zur Einführung, Hamburg 2007.

ERISMANN, Peter: Centre Dürrenmatt Neuchâtel: Gedenk- oder Denkstätte? In: Autsch, Sabiene/ Grisko, Michael/ Seibert, Peter (Hg.): Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern, Bielefeld 2005, S. 131-142.

ERLL, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen, Stuttgart 2005.

ERLL, Astrid/ Nünning, Ansgar (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven, Berlin, New York 2005.

ERLL, Astrid/ Nünning, Ansgar (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität-Historizität-Kulturspezifität, Berlin, New York 2005.

EVANS, David: The art of Walking. A Field Guide, London 2013.

FAUST, Wolfgang M.: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder vom Anfang der Kunst im Ende der Künste, München 1977.

FELIX, Zdenek: Wenn Erinnerungen Form werden. In: Remote Memories, hrsg. von KAI 10/ Raum für Kunst. Ausst.-Kat. Bielefeld 2009, S. 44-48.

FLIEDL, Konstanze/ Rauchenbacher, Marina/ Wolf, Joanna (Hg.): Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne, 2 Bde. Berlin, Boston 2011.

FINCH, Helen: Sebald's Bachelors. Queer Resistance and the Unconforming Life, London 2013.

FINKELDE, Dominik: Wunderkammer und Apokalypse. Zu W.G. Sebalds Poetik des Sammelns zwischen Barock und Moderne. In: German Life and Letters, Bd. 60, Hf. 4, 2007, S. 554-568.

FINLEY, Alec: Chthonic Perjink. In: Coates, Marcus: Journey to the Lower World, hrsg. von Finley, Alec, Newcastle-upon-Tyne 2005, o.S.

FISCHER, Gerhard: W.G. Sebald. In: Hörner, Fernand/ Neumeyer, Harald/ Stiegler, Bernd [et al.]: Praktizierte Intermedialität, Bielefeld 2010, S. 265-289.

FISCHER, Ralph: The Walking Artists. Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten, Bielefeld 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. M. 2004.

FISCHER-LICHTE, Erika/ Hasselmann, Kristiane/ Rautzenberg, Markus (Hg.): Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies - neue Perspektiven der Kunstwissenschaften, Bielefeld 2010.

FOLIE, Sabine (Hg.): Un coup de dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache. Ausst.-Kat. Wien, Köln 2008.

FOSTER, Hal: An Archival Impulse. In: October, Bd. 110, 2004.

FOUCAULT, Michel: Die Hoffräulein. In: Ders.: Die Ordnung der Dinge [1966], Frankfurt a.M. 1972, S. 31-45.

FOUCAULT, Michel: Andere Räume [1967]. In: Wentz, Martin (Hg.): Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen, Frankfurt a.M. 1991, S. 66-72.

FRANKLIN, Ruth: Rings of Smoke. In: The New Republic, 23.09.2002. www.newrepublic.com/article/rings-smoke (Zugriff vom 10.10.2011).

FREUD, Sigmund: Notiz über den Wunderblock. In: Ders.: Studienausgabe, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1982.

FRIESE, Heidrun: Bilder der Geschichte. In: Müller, Klaus E./ Rüsen, Jörn (Hg.): Historische Sinnbildung. Problemstellung, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien, Reinbek 1997, S. 328-352.

FRIESE, Peter (Hg.): Kunst nach Kunst. Ausst.-Kat. Bremen 2002.

FUCHS, Anne: W.G. Sebald's Painters. In: The Modern Language Review, Bd. 1, 2006, S. 167-183.

GALBRAITH, Iain: Im Archiv. Zu den nachgelassenen Gedichten von W.G. Sebald. In: Akzente, 6/2011, S. 494-518.

GELSHORN, Julia: Interikonizität. In: Kritische Berichte, Hf. 3, Jg. 35, 2007, S. 53-58.

GENETTE, Gérard: Palimpsest. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a.M. 1993.

GERCHOW, Jan (Hg.): Ebenbilder. Kopien von Körpern. Modelle des Menschen. Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 2002.

GFREREIS, Heike: Von der Apotheose des Dichters hin zur Ausstellung des Sichtbaren. Das Schiller-Nationalmuseum und das Literaturmuseum der Moderne in Marbach. In: Autsch, Sabiene/ Grisko, Michael/ Seibert, Peter (Hg.): Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern, Bielefeld 2005, S. 221-227.

GFREREIS, Heike/ Ellen Strittmatter: Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt. In: Dieselben/ Bülow, Ulrich von (Hg.): Wandernde Schatten, Marbach am Neckar 2008, S. 7-9.

GFREREIS, Heike/ Ellen Strittmatter: Die dritte Dimension. Ausgestellte Textualität bei Ernst Jünger und W.G. Sebald. In: Kroucheva, Katerina/ Schaff, Barbara (Hg.): Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur, Bielefeld 2013, S. 25-52.

GIBBONS, Joan: Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance, London, New York 2007.

GILBERT, Annette (Hg.): Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern, Bielefeld 2012.

GILBERT, Annette: Einführung. In: Dies. (Hg.): Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern, Bielefeld 2012, S. 9-24.

GILBERT, Annette: Unter ‚L‘ oder ‚F‘? Überlegungen zur Frage der Werkidentität bei literarischen Werken. In: Dies. (Hg.): Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern, Bielefeld 2012, S. 67-85.

GILBERT, Annette (Hg.): Re-Print. Appropriation (&) Literature, Wiesbaden 2014.

GINZBURG, Carlo: Verfremdung. Vorgeschichte eines literarischen Verfahrens. In: Ders.: Holzaugen. Über Nähe und Distanz, Berlin 1998, S. 11-41.

GLASMEIER, Michael: Künstler Schreiben. In: Ders. (Hg.): Künstler als Wissenschaftler, Kunsthistoriker und Schriftsteller, Köln 2012, S. 9-22.

GLASMEIER, Michael/ Hoffmann, Christine/ Folie, Sabine [et al.] (Hg.): Samuel Beckett - Bruce Naumann. Ausst.-Kat. Wien 2000.

GNAM, Andrea: Fotografie und Film in W.G. Sebalds Erzählung Ambros Adelwarth und seinem Roman Austerlitz. In: Martin, Sigurd/ Wintermeyer, Ingo (Hg.): Verschiebebahnhöfe der Erinnerung zum Werk W.G. Sebalds, Würzburg 2007, S. 27-47.

GODFREY, Mark: Photography Found and Lost. In: October, Bd. 114, 2005, S. 90-119.

GODFREY, Mark: Time Has Told Me - Tacita Dean's Recent Work. Frieze 88, 02.2005. www.frieze.com/issue/article/time_has_told_me/ (Zugriff vom 15.04.2012).

GÖRGEN, Annabelle/ Schulz, Christoph Benjamin (Hg.): Alice im Wunderland der Kunst. Ausst.-Kat. Stuttgart 2012.

GÖRNER, Rüdiger: After Words. On W.G. Sebalds Poetry. In: Ders. (Hg.): The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald, München 2003, S. 75-80.

GRAW, Isabell: Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts, Köln 2003.

GREENBERG, Clement: Zu einem neueren Laokoon [1940]. In: Ders.: Die Essenz der Moderne, hrsg. von Lüdeking, Karlheinz, Amsterdam, Dresden 1997, S. 56-81.

GRIMM, Jacob/ Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, nach: www.woerterbuch.de/DWB?lemma=spur (Zugriff vom 08.05.2014).

GRIMMELSHAUSEN, Hans Jakob von: Der abentheuerliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheuerlichen Simplicissimi [1669]. In: Ders.: Werke I.1, hrsg. von Breuer, Dieter, Frankfurt a.M 1989, S. 604.

GROßENS, Peter: Photoalbum, Museum, Katalog. In: Schmitz-Emans, Monika/ Bachmann, Christian A. (Hg.): Bücher als Kunstwerke. Von der Literatur zum Künstlerbuch, Essen 2013, S. 173-200.

GU, Yeon Jeong: Transformation des Schwindels. Von der physischen Täuschung zum poetischen Schöpfungsakt, Berlin 2012.

HAGE, Volker: Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg, Frankfurt a.M. 2003.

HAGE, Volker/ Moritz, Rainer/ Winkels, Hubert (Hg.): Deutsche Literatur 1998. Jahresrückblick, Stuttgart 1999, S. 249-290.

HALE, Joe: Getting inside Simon Morris Head, hrsg. von Ley, Jamie, York 2014.

HALLET, Wolfgang: Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze: *Close Reading* und *Wide Reading*. In: Nünning, Ansgar/ Nünning, Vera (Hg.): Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse. Ansätze-Grundlagen-Modellanalysen, Stuttgart, Weimar 2010, S. 293-315.

HAMBURGER, Michael: Hofmannsthals Bibliothek. Ein Bericht. In: Euphorion, Bd. 55, 1961, S. 15-76.

HAMBURGER, Michael: In a Cold Season. In: Ders.: Weather and Season, New York 1963, S. 27-31.

HAMBURGER, Michael: Londoner Variationen. In: Ders.: Zwischen den Sprachen, Frankfurt a.M. 1966, S. 35-59.

HAMBURGER, Michael: Erfahrungen eines Übersetzers. In: Hartung, Harald (Hg.): Literarische Erfahrungen. Aufsätze, Darmstadt, Neuwied 1981, S. 15-27.

HAMBURGER, Michael: Aus der Werkstatt eines Gegenstandsbezogenen Lyrikers. In: Wespennest, Nr. 66, Wien 1987.

HAMBURGER, Michael: For Ted Hughes. In: Intersections, London 2000, S. 56.

HAMBURGER, Michael: Pro Domo. Selbstauskünfte, Rückblicke und andere Prosa, hrsg. von Galbraith, Ian, Wien, Bozen, 2007.

HAMBURGER, Michael: Gedichte und Gärten. In: Ders.: Pro Domo. Selbstauskünfte, Rückblicke und andere Prosa, hrsg. von Galbraith, Ian, Wien, Bozen, 2007, S. 35-38.

HAMBURGER, Michael: W.G. Sebald als Dichter: Drei Annäherungen. In: Ders.: Pro Domo. Selbstauskünfte, Rückblicke und andere Prosa, hrsg. von Galbraith, Ian, Wien, Bozen, 2007, S. 109-123.

HAPKEMEYER, Andreas: Language in Art. Sprachliche Strukturen in der Gegenwartskunst, Regensburg 2004.

HAVERKAMP, Anselm/ Lachmann, Renate (Hg.): Memoria. Vergessen und Erinnern, München 1993.

HEIDELBERGER-LEONARD, Irene: Melancholie als Widerstand. In: Kulturamt der Landeshauptstadt Düsseldorf (Hg.): Verleihung des Heine-Preises 2000 der Landeshauptstadt Düsseldorf an W.G. Sebald, Düsseldorf 2000, S. 5-16.

HEIMBÖCKEL, Dieter/ Werlein, Uwe (Hg.): Der Bildhunger der Literatur, Würzburg 2005.

HEMKEN, Kai-Uwe: Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst, Leipzig 1996.

HERZOG, Samuel: Filme sind Ereignisse, Momente in der Zeit - Tacita Dean im Museum für Gegenwartskunst. In: Kunstbulletin, 07/08.2000. www.kunstbulletin.ch/router.cfm?a=200007A04 (Zugriff vom 11.11.2017).

HEYNEN, Julian: Eine Art von Autor. In: Meschede, Friedrich/ Gevaert, Yves (Hg.): Rodney Graham - Through the Forest. Ausst.-Kat. Ostfildern 2010, S. 14-30.

HILDEBRAND-SCHAT, Viola: Literarische Aneignung und künstlerische Transformation. Zur Literaturrezeption im Werk von Marcel Broodthaers, München 2012.

HILDEBRAND-SCHAT, Viola: Erasure Poetry. Zwischen Poesie und Kunst, Appropriation und Conceptual Writing. In: Gilbert, Annette (Hg.): Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern, Bielefeld 2012, S. 299-313.

HILDEBRAND-SCHAT, Viola: Die Kunst schlägt zu Buche. Das Künstlerbuch als Grenzphänomen, Lindlar 2013.

HILLENBACH, Anne-Kathrin: Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses, Bielefeld 2012.

HOCHDÖRFER, Achim: Tacita Dean makes a Film. In: Tacita Dean. Seven Books Grey, Bd. 7, hrsg. von Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig / Hochdörfer, Achim. Ausst.-Kat. Göttingen, Wien 2011, S. 39-43.

HOFMANNSTHAL, Hugo von: Ein Brief. In: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Erfundene Gespräche und Briefe, Bd. XXXI, hrsg. von Ritter, Ellen, Frankfurt a.M. 1991, S. 45-55.

HOORN, Tanja van: Der ‚Engel der Geschichte‘ erzählt W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*. In: Börnchen, Stefan (Hg.): Weltliche Wallfahrten. Auf der Spur des Realen, München 2010, S. 221-234.

HORST, Philipp: Language/Art. Artistic Representation between Poetry, Concept and the Visual. Trier 2010.

HORSTKOTTE, Silke: Visual Memory and Ekphrasis in W.G. Sebald's *The Rings of Saturn*. In: English Language Notes 44.2, 2006, S. 117-129.

HORSTKOTTE, Silke: Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur, Köln 2009, S. 78.

HUBER, Jörg: Landschaft als Topographie der Erinnerung. In: Reck, Hans Ullrich (Hg.): Zwischen Erinnern und Vergessen. Transitorische Turbulenzen II, Kunstforum International, Hf. 127, 1994, S. 224-235.

HUI, Barbara: Mapping Historical Networks in *Die Ringe des Saturn*. In: Zisselsberger, Markus (Hg.): Undiscover'd Country. W.G. Sebald and the Poetics of Travel, Rochester, New York 2010. S. 277-298.

HÜNSCHE, Christina: Die unbestreitbaren Vorteile einer fiktiven Vergangenheit. W.G. Sebalds „Die Ringe des Saturn“ 1995 zwischen Geschichte erzählen und Geschichte schreiben. In: Sareika, Rüdiger (Hg.): Im Krebsgang. Strategien des Erinnerns in den Werken von Günter Grass und W.G. Sebald, Iserlohn 2006, S. 35-54.

HUTCHINSON, Ben: W.G. Sebald. Die dialektische Imagination, Berlin 2009.

HUTCHINSON, Ben: „Seemann“ oder „Ackermann“? In: Fischer, Gerhard (Hg.): W.G. Sebald Schreiben ex patria/ Expatriate Writing, Amsterdam, New York 2009, S. 277-296.

ICI RESEARCH TEAM: A Truth That Lies Elsewhere. In: Patt, Lise (Hg.): Searching for Sebald - Photography after W.G. Sebald. The Institute of Cultural Inquiry, Los Angeles 2007, S. 492-509.

JACOBS, Carol: A litte Tripp. In: Fioretos, Aris (Hg.): Babel, Basel, Weil am Rhein 2009, S. 258-267.

JAEGGI, Rahel: Aneignung braucht Fremdheit. In: Texte zur Kunst, Hf. 46, 2002, S. 60-69.

JÄGER, Ludwig: Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik. In: Ders./ Stanitzek, Georg (Hg.): Transkribieren-Medien/ Lektüre, München 2002, S. 19-41.

JÄGER, Ludwig: Transkriptionen: inframedial. In: Liebrand, Claudia/ Schneider, Irmela (Hg.): Medien in Medien, Köln 2002, S. 123-128.

JÄGER, Ludwig im Interview mit Helmut Lethen. Erst Transkription macht Wissen anschlussfähig. In: Wagner, Birgit/ Lutter, Christian/ Lethen, Helmut (Hg.): Übersetzungen. Zeitschrift für Kulturwissenschaft, Bielefeld 2012, S. 81-91.

JAHRAUS, Oliver: Das ‚monomanische‘ Werk. Eine strukturelle Werkanalyse des Œuvres von Thomas Bernhard, Frankfurt a.M. 1992.

JANELLI, Angela: Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums, Bielefeld 2012.

JARAY, Tess: Painting: Mysteries & Confessions, London 2010.

JEFFRIES, Stuart: The call of the fens. In: The Guardian, 30.08.2007. www.guardian.co.uk/artanddesign/2007/aug/30/art (Zugriff vom 12.06.2017).

JEZIORKOWSKI, Klaus: Wiederholte Beschriftung. In: Jacob, Joachim/ Nicklas, Pascal (Hg.): Palimpseste. Zur Erinnerung an Norbert Altenhofer, Heidelberg 2004, S. 221-232.

JOCKS, Heinz-Norbert(Hg.): Kunst und Literatur, Kunstforum International, Bd. 139, 1997.

JOCKS, Heinz-Norbert (Hg.): Kunst und Literatur II, Kunstforum International, Bd. 140, 1998.

JOHANNSEN, Anja K.: Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen bei W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller, Bielefeld 2008.

JOHNSON, Amy: Anatomy of an Exhibition. W.G. Sebald's *The Rings of Saturn*. In: Schwartz, Janelle A./ Serrano, Nhora Lucía (Hg.): Curious Collectors, Collected Curiosities. An Interdisciplinary Study, Cambridge 2010, S. 102-120.

JOSEPHS, Jeremy/ Bechhöfer, Susi: Rosa's Child. The True Story of One Woman's Quest for a Lost Mother and a Vanished Past, London 1996.

KAFKA, Franz: Der Bau [1923/24]. Mit Zeichnungen von Roni Horn, Frankfurt a.M. 2014.

KAMPER, Dietmar: Körper. In: Wulf, Christoph (Hg.): Vom Menschen: Handbuch Historischer Anthropologie, Weinheim, Basel 1997, S. 407-416.

KAMPER, Dietmar/ Wolf, Christoph (Hg.): Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte, Berlin 1989.

KARICH, Swantje: Wie man mit dem nackten Finger auf sich selbst zeigt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 06.06.2014. www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/die-frankfurter-ausstellung-unendlicher-spass-12974823.html (Zugriff vom 16.09.2014).

KEMP, Martin: Die Anschaulichkeit naturwissenschaftlicher Phänomene, Köln 2000.

KENNEDY, Angi: Art inspired by words inspired by landscape. In: Eastern Daily Press 24 (01.02.2007). www.edp24.co.uk/what-s-on/waterlog_art_inspired_by_words_inspired_by_landscape_1_694396 (Zugriff vom 02.12.2017).

KEROUAC, Jack: On the Road [1957], London 2000.

KIERKEGAARD, Sören: Die Wiederholung. Ein Versuch in der experimentierenden Psychologie von Constantin Constantinus [1843]. In: Ders.: Gesammelte Werke, 5. und 6. Abteilung, Düsseldorf 1955, S. 1-97.

KLUGE - Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin, New York 2002.

KÖHLER, Andrea: Gespräch mit Toten. W.G. Sebalds Wanderungen durch die Jahrhunderte. In: Neue Züricher Zeitung, 23.09.2000.

KOPPEN, Erwin: Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung, Stuttgart 1987.

KORFF, Gottfried/ Roth, Martin: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Das historische Museum. Labor. Schaubühne. Identitätsfabrik, Frankfurt a.M., New York 1990, S. 9-37.

KRAMATSCHEK, Christopher (Hg.): *mentalscape* [eine Bibliothek] - oder ein Bild einer Ausstellung, München 2003.

KRAUSS, Rolf H.: Photographie und Literatur. Zur photographischen Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Ostfildern 2000.

KRAUSS, Rosalind: The Originality of the Avant-Garde. A Postmodern Repetition. In: Wallis, Brian (Hg.): *Art After Modernism. Rethinking Representation*, New York 1984, S. 13-29.

KREUZMAIR, Elias: Die Mehrheit will das nicht hören. Gilles Deleuze's Konzept der *littérature mineure*. In: *Helikon. A Multidisciplinary Journal*, 1/2010, S. 36-47.

KROLL, Renate/ Gramatzki, Susanne/ Karantz, Sebastian (Hg.): *Wie Texte und Bilder zusammenfinden. Vom Mittelalter zur Gegenwart*, Berlin 2015.

KROUCHEVA, Katerina/ Schaff, Barbara (Hg.): *Kafkas Gabel. Überlegungen zum Ausstellen von Literatur*, Bielefeld 2013.

KRÜGER, Klaus: Bild, Schleier, Palimpsest. Der Begriff des Mediums zwischen Materialität und Metaphorik. In: Müller, Ernst (Hg.): Begriffsgeschichte im Umbruch? Hamburg 2005, S. 81-112.

KRÜGER, Klaus: Das Bild als Palimpsest. In: Belting, Hans (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch, München 2007, S. 133-163.

KRÜGER, Michael: Der Heimatschriftsteller. W.G. Sebalds *Austerlitz*. In: Deutsches Literaturarchiv Marbach (Hg.): Denkbilder und Schaustücke. Das Literaturmuseum der Moderne, Marbach am Neckar 2006.

KRÜGER-FÜRHOFF, Irmela Marei: Hybride Körper. In: Gerchow, Jan (Hg.): Ebenbilder. Kopien von Körpern. Modelle des Menschen. Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 2002, S. 131-138.

LANGE-GREVE, Susanne: Die kulturelle Bedeutung von Literatúrausstellungen, Hildesheim, Zürich, New York 1995.

LAS variaciones Sebald/ Sebald Variations, hrsg. von Centre de Cultura Contemporània Barcelona. Ausst.-Kat. Barcelona 2015.

LEMKE, Anja: Figurationen der Melancholie. Spuren Walter Benjamins in W.G. Sebalds *Die Ringe des Saturn*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 127, 2008, S. 239-267.

LERM HAYES, Christa-Maria: James Joyce als Inspirationsquelle für Joseph Beuys, Hildesheim, New York 2001.

LERM HAYES, Christa-Maria (Hg.): Joyce in Art. Visual Art inspired by James Joyce. Ausst.-Kat. Dublin 2004.

LERM HAYES, Christa-Maria: Post-War Germany and ‚Objective Chance‘. W.G. Sebald, Joseph Beuys und Tacita Dean. In: Patt, Lise (Hg.): Searching for Sebald - Photography after W.G. Sebald. The Institute of Cultural Inquiry, Los Angeles 2007, S. 412-439.

LERM HAYES, Christa-Maria: Post-War Germany and ‚Objective Chance‘. W.G. Sebald, Joseph Beuys und Tacita Dean/ Nachkriegsdeutschland und ‚objektiver Zufall‘: W. G. Sebald, Joseph Beuys und Tacita Dean, Göttingen 2008.

LERM HAYES, Christa-Maria: Rodney Graham: Literatur und was ein Künstler damit macht. In: Meschede, Friedrich/ Gevaert, Yves (Hg.): Rodney Graham - Through the Forest. Ausst.-Kat. Ostfildern 2010, S. 64-84.

LERM HAYES, Christa-Maria: Post-War Germany and ‚Objective Chance‘. W.G. Sebald, Joseph Beuys und Tacita Dean/ Nachkriegsdeutschland und ‚objektiver Zufall‘: W. G. Sebald,

Joseph Beuys und Tacita Dean. In: Tacita Dean. Seven Books Grey, Bd. 6, hrsg. von Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig/ Hochdörfer, Achim. Ausst.-Kat. Göttingen, Wien 2011.

LERM HAYES, Christa-Maria: Considering the Minor in the Literary and Photography Works of Rodney Graham and Tacita Dean. In: Bleyen, Mieke (Hg.): Minor Photography. Connecting Deleuze and Guattari to Photography Theory, Leuven 2012, S. 85-102.

LETHEN, Helmut: Sebalds Raster. Überlegungen zur ontologischen Unruhe in Sebalds *Die Ringe des Saturn*. In: Niehaus, Michael/ Öhlschläger, Claudia (Hg.): W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei, Berlin 2006, S. 13-30.

LÉVI-STRAUSS, Claude: Traurige Tropen [1955], Frankfurt a.M. 1978.

LÉVI-STRAUSS, Claude: Das wilde Denken [1962], Frankfurt a.M. 1973.

LEVINE, Sherrie: Flaubert: Un coeur simple, Uitgevers 1990.

LEWITT, Sol: Sentences on Conceptual Art. In: Art and Language, Bd. 1, Nr. 1, 1969, S. 11-13.

LINCK, Dirck/ Rentsch, Stefanie (Hg.): Bildtext-Textbild. Probleme der Rede über Text-Bild-Hybride, Freiburg 2007.

LOBSIEN, Eckhard: Landschaft. In: Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. von Barck, Karlheinz/ Fontius, Martin/ Schlenstedt, Dieter [et al.], Bd. 3, Stuttgart, Weimar 2001, S. 617-665.

LONG, J.J.: W.G. Sebald. Image, Archive, Modernity, Edinburgh 2007.

LORCH, Catrin: Verordnete Amnesie. Die Industrie tötet ihr eigenes Gedächtnis: Warum sich die Künstlerin Tacita Dean für den Erhalt von Negativ-Film als Kulturtechnik einsetzt. In: Süddeutsche Zeitung, 18.06.2014.

LOUIS, Eleonora/ Stoss, Toni (Hg.): Die Sprache der Kunst - Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausst.-Kat. Ostfildern 1993.

MACHO, Thomas: Der Aufstand der Haustiere. In: Herausforderung Tier. Von Beuys bis Kabakov. Ausstell.-Kat. München, London, New York 2000, S. 76-99.

MACHO, Thomas: Ordnung, Wissen, Lernen. In: Böhme, Hartmut/ Gottwalt, Franz Theo/ Holtorf, Christian [et al.]: Tiere. Eine andere Anthropologie, Köln, Weimar, Wien 2004, S. 73-78.

MACKERT, Gabriele: Modell statt Meisterwerk. Buch statt Bild. Broodthaers' Mallarmé-Konstellation. In: Folie, Sabine (Hg.): Un coup de dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache. Ausst.-Kat. Wien, Köln 2008, S. 39-46.

MAGRY, Karel: Theresienstadt 1944-1945: the Nazi Propaganda Film depicting the Concentration Camp as Paradise. In: Historical Journal of Film, Radio and Television, Bd. 12, Nr. 2, 1992, S. 145-162.

MATT, Beatrice von: Archäologie einer Landschaft. Erkundungen um W.G. Sebalds neues Buch. In: Loquai, Franz (Hg.): W.G. Sebald, Eggingen 1997, S. 102-108.

MCGONAGILL, Doris: Crisis and Collection. German Visual Memory Archives of the Twentieth Century, Würzburg 2012.

MCISAAC, Peter: Museums of the Mind. German Modernity and the Dynamics of Collecting, Pennsylvania 2007, S. 41-51.

MEIER, Cordula: Kunst und Gedächtnis. Zugänge zur aktuellen Kunstrezeption im Licht digitaler Speicher, München 2002.

MEIER, Cordula: Gedächtniskonjunktur in aktueller Kunst. In: Positionen. Hf. 72 speichern...vergessen, Mühlenbeck 2007, S. 6-10.

MENSGER, Ariane (Hg.): Déjà vu: Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis You Tube. Ausst.-Kat. Heidelberg 2012.

MESCHEDE, Friedrich/ Gevaert, Yves (Hg.): Rodney Graham - Through the Forest. Ausst.-Kat. Ostfildern 2010.

MEYER, Sven: Das Fähnlein auf der Brücke. In: Akzente 50, Hf. 1. München 2003, S. 51-55.

METZLER Lexikon Antike, hrsg. von Brodersen, Kai/ Zimmermann, Bernhard, Stuttgart, Weimar 2006.

MIRRA, Helen: Excerpt from *Grey Index*. In: Patt (Hg.): Searching for Sebald - Photography after W.G. Sebald. The Institute of Cultural Inquiry, Los Angeles 2007, S. 198-201.

MÆGLIN-DELCROIX, Anne: Esthétique du livre d'artiste 1960/1980, Paris 1997.

MÆGLIN-DELCROIX, Anne: Von der künstlerischen Aneignung literarischer Werke in Künstlerbüchern: zwischen Zerstörung und Einverleibung. In: Gilbert, Annette: Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern, Bielefeld 2012, S. 233-264.

MORGAN, Jessica (Hg.): Dominique Gonzalez-Foerster: Th.2058. The Unilever Series, London 2008.

MORRIS, Simon: Getting Inside Kerouac's Head, hrsg. von Thurston, Nick, York 2010.

MORRIS, Simon/ Sacoor, Helen (Hg.): bibliomania. Ausst.-Kat. York 1999.

MOSBACH, Bettina: Schauer der ungewohnten Berührung. Zur Tieranalogie bei W.G. Sebald. In: Tiere, Texte, Spuren (=Zeitschrift für deutsche Philologie. Sonderheft zu Bd. 126), Berlin 2007, S. 82-97.

MOSER, Christian: „You must walk like a camel“. Eine kleine Geschichte des literarischen Verdauungsspaziergangs. In: Ders./ Gellhaus, Axel/ Schneider, Helmut J. (Hg.): Kopflandschaften-Landschaftsgänge: Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs, Köln 2007, S. 51-82.

MOSER, Christian: Peripatetic Liminality: W.G. Sebald and the Tradition of the Literary Walk. In: Zisselsberger, Markus (Hg.): The Undiscover'd Country. W.G. Sebald and the Poetics of Travel, Rochester, New York 2010, S. 37-62.

MOSER, Christian/ Schneider, Helmut J.: Einleitung: Zur Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs. In: Dies./ Gellhaus, Axel (Hg.): Kopflandschaften-Landschaftsgänge: Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs, Köln 2007, S. 7-27.

MÜCKE, Dorothea von: Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel oder die Ästhetik der Verklärung. In: Blamberger, Günter (Hg.): Kleist Jahrbuch 2002, Stuttgart 2002, S. 70-93.

MÜCKE, Dorothea von: Autorschaft und Autobiographie, Bild und Gedächtnis in W.G. Sebalds *Nach der Natur*. In: Dünne, Jörg/ Moser, Christian (Hg.): Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien, München 2008, S. 143-160.

MUIR, Peter: Signs of Beginning: October and the Pictures exhibition. In: Word & Image, Bd. 20, Nr. 1, 01-03/2004, S. 52-62.

MUTHESIUS, Marianne: Mythos, Sprache, Erinnerung. Untersuchungen zu Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, Basel 1996.

NEUMANN, Gerhard: „lange bis zum Zerspringen festgehaltene Augenblicke“. W.G. Sebald liest aus seinem Buch *Die Ringe des Saturn*. In: Bayerische Akademie der Schönen Künste, Jahrbuch 13, Bd. 2, München 1999, S. 553-567.

NEUMANN, Gerhard: Wege bei Sebald. Das Netz der Schritte im Roman *Die Ringe des Saturn*. In: Vischer, Theodora/ Grögel, Katrin (Hg.): Gehen. Schaulager-Hefte, Göttingen 2008, S. 47-60.

- NICCOLINI, Elisabetta: Der Spaziergang des Schriftstellers, Stuttgart, Weimar 2000.
- NICOLAUS, Knut: Handbuch der Gemäldekunde, Köln 2003.
- NIEDERLAND, William G.: Folgen der Verfolgung: Das Überlebenden-Syndrom, Seelenmord, Frankfurt a.M. 1980.
- NIEHAUS, Michael: Ikonotext. Bastelei. *Schwindel. Gefühle.* von W.G. Sebald. In: Horstkotte, Silke/ Leonhard, Karin (Hg.): Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Text und Bild, Köln 2006, S. 155-175.
- NIETZSCHE, Friedrich: Zur Genealogie der Moral, Bd. 5. In: Ders.: Sämtliche Werke, hrsg. von Colli, Giorgio/ Montinari, Mazzino, München, Berlin, New York 1988, S. 245-412.
- NOELL, Matthias: Bewegung in Zeit und Raum. Zum erweiterten Architekturbegriff im frühen 20. Jahrhundert. In: Hofmann, Franck/ Sennewald, Jens E./ Lazaris, Stavros (Hg.): Raum-Dynamik. Beiträge zu einer Praxis des Raums, Bielefeld 2004, S. 301–314.
- NORA, Pierre (Hg.): Les lieux de mémoire, 7 Bde., Paris 1984-92.
- OBERTREIS, Julia (Hg.): Oral History. Basistexte Geschichte, Stuttgart 2012.
- OBRIST, Hans Ulrich: Tacita Dean, Köln 2013.
- ÖHLSCHLÄGER, Claudia: Unschärfe. Schwindel. Gefühle. In: Vogel-Klein, Ruth (Hg.): W.G. Sebald: Mémoire-Transfer-Images, Strasbourg 2005, S. 11-23.
- ÖHLSCHLÄGER, Claudia: W.G. Sebald - Matthias Grünewald. In: Fliedl, Konstanze (Hg.): Kunst im Text, Frankfurt a.M., Basel 2005, S. 259-279.
- ÖHLSCHLÄGER, Claudia: Beschädigtes Leben. Erzählte Risse, Freiburg i.Br., Berlin, Wien 2006.
- ÖHLSCHLÄGER, Claudia: Medialität und Poetik des trompe-l'oeil. W.G. Sebald und Jan Peter Tripp. In: Lützel, P.M./ Schindler, S.K. (Hg.): Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch, Tübingen 2007, S. 21-43.
- ÖHLSCHLÄGER, Claudia: W.G. Sebald. In: Fliedl, Konstanze/ Rauchenbacher, Marina/ Wolf, Joanna (Hg.): Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne, Berlin 2011, S. 719-721.
- OMLIN, Sibylle: Oral History in aktuellen Kunstprojekten. In: Dies./ Imhof, Dora (Hg.): Interviews: Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst, München 2010, S. 115-130.

O'REILLY, Sally: Let's take a walk in Birmingham in 2005, 2008. www.sites.google.com/site/ambulantscience/Index/texts (Zugriff vom 12.05.2014).

O'REILLY, Sally: Tacita Dean. A great British Filmmaker. In: Artreview, 22.11.2011. www.artreview.com/profiles/blogs/tacita-dean (Zugriff vom 25.11.2011).

OVID: Metamorphosen, hrsg. und übers. von Fink, Gerhard, Düsseldorf 2007.

PATT, Lise (Hg.): Searching for Sebald - Photography after W.G. Sebald. The Institute of Cultural Inquiry, Los Angeles 2007.

PATT, Lise: Introduction. In: Dies. (Hg.): Searching for Sebald - Photography after W.G. Sebald. The Institute of Cultural Inquiry, Los Angeles 2007, S. 16-97.

PAECH, Joachim: Vor-Schriften - In-Schriften - Nach-Schriften. In: Ernst, Gustav (Hg.): Sprache im Film, Wien 1994, S. 23-40.

PAISLEY, Susanna: Walk 17. Greetwell Hall to North Delph, 18.10.2007. In: Pope, Simon: The Memorial Walks, hrsg. von Bode, Steven/ Ernst, Nina, London 2008, S. 94-97.

PEIRCE, Charles S.: Die Kunst des Rasonierens [1893]. In: Ders.: Semiotische Schriften, Bd. 1, hrsg. von Kloesel, Christian/ Pape, Helmut, Frankfurt a.M. 2000, S. 191-201.

PETHES, Nicolas: Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin, Tübingen 1999.

PETHES, Nicolas: Mnemotechnik. In: Ders./ Ruchatz, Jens (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung, Reinbeck bei Hamburg 2001, S. 380-383.

PETRACA, Francesco: Familiarium rerum. Liber primus 7, hrsg. von Vittorio Rossi, Florenz 1933.

PFEIFFER, Peter C.: Korrespondenz und Wahlverwandtschaft. In: Lützeler, Paul Michael/ Schindler, Stephan K. (Hg.): Gegenwartsliteratur - Ein germanistisches Jahrbuch 2, Tübingen 2003, S. 226-244.

PHILLPOT, Clive: Booktrek, hrsg. von Dirié, Clément, Zürich 2013.

PIC, Muriel: W.G. Sebald. L'Image Papillon - suivi de W.G. Sebald: L'Art de Voler, Dijon 2009.

PLATON: Theaitetos. In: Platon - Werke in acht Bänden, Bd. 6, hrsg. von Eigler, Gunther, Darmstadt 1970, S. 1-210.

POLSTER, Heike: The Aesthetics of Passage. The Imag(in)ed Experience of Time in Thomas Lehr, W.G. Sebald and Peter Handke, Würzburg 2008.

POPE, Simon: The Memorial Walks, hrsg. von Bode, Steven/ Ernst, Nina, London 2008.

POPE, Simon/ Thornton, Nicholas: Sebald Memorial Walk. In: Pope, Simon: The Memorial Walks, hrsg. von Bode, Steven/ Ernst, Nina, London 2008, S. 101-105.

PRICE, Bernard: Creative Landscape of the British Isles, London 1983.

PULVER, Andrew: Artist and Photographer Tacita Deans' best shoot. In: The Guardian, 16.09.2009. www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/sep/16/photography-tacita-dean-best-shoot?intcmp=239 (Zugriff vom 08.11.2017).

RADVAN, Florian: Vom Sodiumglanz fremder Städte - W.G. Sebalds literarische Erinnerungen an „Die Ausgewanderten“. In: Sareika, Rüdiger (Hg.): Im Krebsgang. Strategien des Erinnerns in den Werken von Günter Grass und W.G. Sebald, Iserlohn 2006, S. 55-70.

RANCIÈRE, Jaques: Der Raum der Wörter. Von Mallarmé zu Broodthaers. In: Folie, Sabine (Hg.): Un coup de dés. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache. Ausst.-Kat. Wien, Köln 2008, S. 26-38.

RAJEWSKY, Irina: Intermedialität, Tübingen 2002.

RAMTKE, Nora: Ohne Begleitschutz - Texte auf der Schwelle. Überlegungen zu Textappropriationen und Paratext. In: Gilbert, Annette (Hg.): Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern, Bielefeld 2012, S. 103-119.

REBBELMUND, Romana: Appropriation Art. Die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1999.

REBEL, Ernst: Druckgrafik. Geschichte - Fachbegriffe, Stuttgart 2003.

RECK, Hans Ullrich (Hg.): Konstruktionen des Erinnerns. Transitorische Turbulenzen I. Kunstforum International, Bd. 127, 1994.

RECK, Hans Ullrich (Hg.): Konstruktionen des Erinnerns. Transitorische Turbulenzen II. Kunstforum International, Bd. 128, 1994.

REICHE, Ruth/ Romanos, Iris/ Szymanski, Berenika [et al.] (Hg.): Transformationen in den Künsten. Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik, Bielefeld, 2011.

REINARTZ, Dirk/ Graf von Krockow, Christian: totenstill. Bilder aus den ehemaligen deutschen Konzentrationslagern, Göttingen 1994.

RENTSCH, Stefanie: Hybrides Erzählen. Text-Bild-Kombinationen bei Sophie Calle und Jean Le Gac, München 2010.

REULECKE, Anne-Kathrin: Geschriebene Bilder. Zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur, München 2002.

RITCHIE, Donald A.: The Oxford Handbook of Oral History, Oxford 2012.

RÖMER, Stefan: Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung, Köln 2001.

RÖMHILD, Juliane: Back in Sebaldland: Zur Rezeption von W.G. Sebald in der britischen Tagespresse. In: Zeitschrift für Germanistik, Bd. 15, Nr. 2, 2005, S. 393-399.

ROSEN, Valeska von: Interpikturalität. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Stuttgart, Weimar 2003, S. 161-164.

ROTTMANN, André: Reflexive Bezugssysteme. In: Texte zur Kunst, Hf. 71, 2008, S. 78-94.

ROYOUX, Jean-Christoph: Cosmograms of the Present Tense. In: Ders./ Warner, Marina/ Greer, Germaine (Hg.): Tacita Dean, London 2006, S. 49-101.

ROYOUX, Jean-Christophe/ Warner, Marina/ Greer, Germaine (Hg.): Tacita Dean, London 2006.

RÜBEL, Dietmar: Die Fotografien (Un)erträglich machen. Gerhard Richter gesehen mit W.G. Sebald. In: Elger, Dietmar/ Müller, Jürgen (Hg.): Sechs Vorträge über Gerhard Richter, Köln 2007, S. 47-69.

SALTZMAN, Lisa: Making Memory Matter. Strategies of Remembrance in Contemporary Art, Chicago 2006.

SCHAMA, Simon: Landscape and Memory, New York 1995.

SCHARF, Friedhelm: Literatur als Themenfeld und Exponat der Documenta-Geschichte. In: Autsch, Sabiene/ Grisko, Michael/ Seibert, Peter (Hg.): Atelier und Dichterzimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern, Bielefeld 2005, S. 101-120.

SCHADEL, Susanne: Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist? Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald, Würzburg 2004.

SCHEDLMAYER, Nina: Festhalten, was entschwindet. In: Handelsblatt, 15.03.2011. www.handelsblatt.com/panorama/kultur-kunstmarkt/tacita-dean-festhalten-was-entschwindet/3953402.html (Zugriff vom 25.11.2017).

SCHEIDING, Oliver: Intertextualität. In: Erll, Astrid/ Nünning, Ansgar (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaften, Berlin, New York 2005, S. 53-72.

SCHERPE, Klaus: Auszeit des Erzählens. W.G. Sebalds Poetik der Beschreibung. In: Fischer, Gerhard: W. G. Sebald: Schreiben ex patria/ Expatriate Writing, Amsterdam 2009, S. 297-315.

SCHLEGEL, Friedrich: Dritter Nachtrag alter Gemälde. In: Ders.: Dichtungen und Aufsätze, hrsg. von Rasch, Wolfdietrich, München 1984, S. 327-335.

SCHLODDER, Holger: Die Schrecken der Überlebenden. In: Loquai, Franz (Hg.): W.G. Sebald, Eggingen 1997, S. 176-182.

SCHMELING, Manfred/ Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Das visuelle Gedächtnis der Literatur, Würzburg 1999.

SCHMELING, Manfred/ Schmitz-Emans, Monika: Einleitung. In: Dieselben (Hg.): Das Paradigma der Landschaft in Moderne und Postmoderne/ (Post-)modernist terrains: landscapes - settings - spaces, Würzburg 2007, S. 21-36.

SCHMIDT-HANNISA, Hans-Walter: Abberation of a Species: On the Relationship between Man and Beast in W.G. Sebald's Work. In: Fuchs, Anne/ Long, J.J. (Hg.): W.G. Sebald and the Writing of History, Würzburg 2007, S. 31-43.

SCHMITZ-EMANS, Monika: Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens, München 1995.

SCHMITZ-EMANS, Monika: Literatur-Fotografie-Erinnerung. In: Der Deutschunterricht, Hf. 6, 2005, S. 63-72.

SCHMITZ-EMANS, Monika: Sebalds Landschaften. In: Colloquium Helveticum 38, 2007, S. 241-270.

SCHMITZ-EMANS, Monika: Poetiken der Verwandlung, Innsbruck, Wien, Bozen 2008.

SCHMITZ-EMANS, Monika/ Bachmann, Christian A. (Hg.): Bücher als Kunstwerke. Von der Literatur zum Künstlerbuch, Essen 2013.

SCHMUCKER, Peter: Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W.G. Sebald, Berlin, Basel, Boston [et al.] 2012.

SCHOLZ, Christian: Der Schriftsteller und die Photographie. Sendemanuskript - Hörfunk des Westdeutschen Rundfunks Köln 1998.

SCHUPPLI, Madeleine/ Schmutz, Thomas/ Sorg, Reto (Hg.): ‚Ohne Achtsamkeit beachte ich alles‘. Robert Walser und die bildende Kunst. Ausst.-Kat. Sulgen 2014.

SCHÜTTE, Uwe: W.G. Sebald. Einführung in Leben und Werk, Göttingen 2011.

SCHÜTTE, Uwe: Sanfter Widerstand. In: Wiener Zeitung, 09.12.2011. www.wienerzeitung.at/themen_channel/wzliteratur/autoren/417638_Sanfter-Widerstand.html (Zugriff vom 18.12.2017).

SCHÜTTE, Uwe: Figurationen. Zum lyrischen Werk von W.G. Sebald, Eggingen 2014.

SCHÜTTE, Uwe: Doch kein Heiliger. In: Der Freitag, 18.05.2014. www.freitag.de/autoren/der-freitag/doch-kein-heiliger (Zugriff vom 19.12.2017).

SCHWARTZ, Hillel: The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles, New York 1996.

SCOTT, Clive: Still life, portrait, photograph, narrative in the work of W.G. Sebald. In: Baxter, Jeannette/ Henitiuk, Valerie/ Hutchinson, Ben (Hg.): A Literature of Restitution. Critical Essays on W.G. Sebald, Manchester, New York 2013, S. 203-230.

SEUME, Johann Gottfried: Mein Sommer. In: Ders.: Prosaschriften mit einer Einleitung von Werner Kraft, Darmstadt 1974, S. 638-858.

SHEPPARD, Richard: ‚Woods, trees and the spaces in between‘: A report on work published on W.G. Sebald 2005-2008. In: Journal of European Studies, 03/1, 2009, S. 79-128.

SILL, Oliver: Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden. In: Poetica, Jg. 29, Hf. 3/4, 1997, S. 596-623.

SIMON, Ulrich: Der Provokateur als Literaturhistoriker. Anmerkungen zu Literaturbegriff und Argumentationsverfahren in Sebalds essayistischen Schriften. In: Atze, Marcel/ Loquai, Franz (Hg.): Sebald. Lektüren, Eggingen 2005, S. 78-104.

ŠKLOVSKIJ, Viktor: Die Kunst als Verfahren [1916]. In: Striedter, Jurij (Hg.): Texte der Russischen Formalisten, Bd. 1, München 1996, S. 3-35.

SOLNIT, Rebecca: Wanderlust. A History of Walking, London 2002.

SONTAG, Susan: A mind in Mourning. In: Dies.: When the Stress Falls, New York 2001, S. 41-48.

SONTAG, Susan: Über Fotografie [1977], Frankfurt a.M. 2008.

SORG, Reto: ‚Irgendwo müssen die Bilder eben plaziert werden.‘ Robert Walser und die bildende Kunst. In: Schuppli, Madeleine/ Schmutz, Thomas/ Sorg, Reto (Hg.): ‚Ohne Achtsamkeit beachte ich alles‘. Robert Walser und die bildende Kunst. Ausst.-Kat. Sulgen 2014, S. 31-38.

STEINAECKER, Thomas von: Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografie in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds, Bielefeld 2007.

STEINLECHNER, Gisela: Strahlende Fundstücke. W.G. Sebalds fotografische Poetik. In: Fotogeschichte, Hf. 96, Jg. 25, 2005, S. 43-49.

STOSS, Toni: Am Anfang. In: Dies./ Louis, Eleonora (Hg.): Die Sprache der Kunst - Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausst.-Kat. Ostfildern 1993, S. 1-47.

STREMMEL, Kerstin: Geflügelte Bilder. Neue fotografische Repräsentationen von Klassikern der bildenden Kunst, Holzminden 2000.

STRÖBERL, Katrin: Wortreiche Bilder. Zum Verhältnis von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst, Bielefeld 2013.

STRUTH, Thomas: Ex Libris#17: A.E. Brinckmann: Deutsche Stadtbaukunst in der Gegenwart [1921], hrsg. von Theewen, Gerhard, Köln 2010.

TABAH, Mireille: Gedächtnis und Performanz. In: Dies./ Heidelberg-Leonard, Irene (Hg.): W.G. Sebald. Intertextualität und Topographie, Berlin 2008, S. 125-139.

TACITA Dean. Seven Books, hrsg. von ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Ausst.-Kat. Göttingen, Paris 2003.

TACITA Dean. Seven Books Grey, hrsg. von Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig/ Hochdörfer, Achim. Ausst.-Kat. Göttingen, Wien 2011.

TACITA Dean - Michael Hamburger, hrsg. von Film and Video Umbrella, London 2013.

TAYLOR, Justin/ Hayward, Bill: Last memory, from Notes on the Inconsolable. An erasure poem. In: Coffin Factory, Nr. 3, 2012, S. 53-57.

TERRY Winters, hrsg. von Kunsthalle Basel. Ausst.-Kat. Basel 2000.

THEISEN, Bianca: Prose of the World. W.G. Sebald's Literary Travels. In: Germanic Review 79/3, 2004, S. 169-170.

THOMANN, Mirjam: Die Spuren des Autors. Anzeichen von Kritik und Faszination in der Appropriation Art. Ein Interview mit Isabell Graw von Mirjam Thomann. In: Sabeth, Buchmann/ Mayer, Alexander/ Meunier, Karolin [et al.]: Wenn sonst nichts klappt: Wiederholung wiederholen, Hamburg, Berlin 2005.

TIMM, Tobias: Die Macht der Geschmacksverstärker. In: Zeit Online, 12.05.2011. www.zeit.de/2011/19/Kunst-Kuratoren (Zugriff vom 13.11.2017).

TOBLER, Konrad: Das Ungesicherte sehen. Robert Walser in der Gegenwartskunst. In: Schuppli, Madeleine/ Schmutz, Thomas/ Sorg, Reto (Hg.): ‚Ohne Achtsamkeit beachte ich alles‘. Robert Walser und die bildende Kunst. Ausst.-Kat. Sulgen 2014, S. 17-22.

TRAMSEN, Eckhard/ Franz, Michael: Aneignung. In: Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. von Barck, Karlheinz/ Fontius, Martin/ Schlenstedt, Dieter [et al.], Bd. 1, Stuttgart, Weimar 2000.

TRIPP, Jan Peter: Die Aufzählung der Schwierigkeiten: Arbeiten von 1985-92, Offenburg 1993.

TRIPP, Jan Peter: Centrales & Occasionelles, Offenburg 2001.

TRIPP, Jan Peter: Im Schattenreich. In: Vogel-Klein, Ruth: W.G. Sebald. Mémoire-Transfer-Images, Strasbourg 2005, S. 3-10.

TREBEß, Achim: Verfremdung. In: Ders. (Hg.): Metzler Lexikon Ästhetik, Stuttgart, Weimar 2006, S. 403f.

TÜRCKE, Christoph: Vom Kainszeichen zum genetischen Code. Kritische Theorie der Schrift, München 2005.

ULLRICH, Jessica: Wächserne Körper. Zeitgenössische Wachsplastik im kulturhistorischen Kontext, Berlin 2003.

ULLRICH, Wolfgang: Die Geschichte der Unschärfe, Berlin 2002.

ULLRICH, Wolfgang: Autoritäre Bilder. In: Ackermann, Marion (Hg.): Drei. Das Triptychon in der Moderne. Ausst.-Kat. Ostfildern, Stuttgart 2009, S. 15-23.

ULLRICH, Wolfgang: Keine Zeit für Geistesblitze. In: Kunstzeitung, Nr. 200, 2013.

ULRICH, Matthias/ Hollein, Max (Hg.): Unendlicher Spaß/ Infinite Jest. Ausst.-Kat. Frankfurt a.M., Nürnberg 2014.

VEDDER, Ulrike: Museum/ Ausstellung. In: Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. von Barck, Karlheinz/ Fontius, Martin/ Schlenstedt, Dieter [et al.], Bd. 7, 2005, S. 148-190.

VERAGUTH, Hannes: W.G. Sebald und die alte Schule. In: Text und Kritik, Hf. 158, 2003, S. 31-42.

VERSPOHL, Franz-Joachim (Hg.): Frank Stella. Heinrich von Kleist. Werkverzeichnis, Köln, Jena 2001.

VERSPOHL, Franz-Joachim (Hg.): The writings by Frank Stella, Köln 2001.

VIRILIO, Paul: Ästhetik des Verschwindens, Berlin 1986.

VISCHER, Theodora (Hg.): Tacita Dean: Analogue. Drawings 1991-2006, Göttingen 2006.

VOGEL-KLEIN, Ruth: W.G. Sebald. Mémoire-Transfer-Images, Strasbourg 2005.

VOGEL-KLEIN, Ruth: Ein Fleckenteppich. Interview von Ruth Vogel-Klein mit Gertrud Th. Aebischer-Sebald. In: Dies: W.G. Sebald. Mémoire-Transfer-Images, 2005, S. 211-220.

VOßKAMP, Wilhelm/ Weingart, Brigitte (Hg.): Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse, Köln 2005.

WAGNER-EGELHAAF, Martina: Autobiographie, Stuttgart 2000.

WAHRIG-BURFEIND, Renate (Hg.): Wahrig - Deutsches Wörterbuch, Gütersloh, München 2008.

WALLACE, Robert K.: Frank Stella's Moby-Dick: Words and Shapes, Michigan 2000.

WALSH, Claire: Translating Apples. Interview with Tacita Dean. In: The Art Book, Bd. 15, Nr. 1, 02.2008, S. 11-12.

WALSH, Maria: The Registration of the Cinematic Instant in Film Installation. In: Bruckner, René T. (Hg.): Spectator, Bd. 28/2, 2008, S. 42-50.

WALTER, Christine: Bilder erzählen! Positionen inszenierter Fotografie, Weimar 2002.

WALTERS, Victoria: The Artist as Schaman: The Work of Joseph Beuys and Marcus Coates. In: Schneider, Arnd/ Wright, Christopher (Hg.): Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice, Oxford 2010, S. 35-48.

WARD, Simon: Ruins and Poetics in the Works of W.G. Sebald. In: Long, J.J./ Whitehead, Anne (Hg.): W.G. Sebald. A Critical Companion, Edinburgh 2004, S. 58-71.

WARMAN, Alister/ Watts, Jonathan P.: Affinities - Extracts from an interview with Alister Warman and Jonathan P. Watts. In: The Art of Tess Jaray. Ausst.-Kat. London 2014.

WARNER, Marina in Conversation with Tacita Dean. In: Royoux, Jean-Christophe/ Warner, Marina/ Greer, Germaine (Hg.): Tacita Dean, London 2006, S. 7-47.

WEBER, Markus R.: Phantomschmerz Heimweh. Denkfiguren der Erinnerung im literarischen Werk W.G. Sebalds. In: Delabar, Walter/ Jung, Werner/ Pergande, Ingrid (Hg.): Neue Generation - neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre, Opladen 1993, S. 57-67.

WEBER, Markus R.: Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit. In: Text und Kritik, Hf. 158, 2003, S. 63-74.

WEIDNER, Daniel: Bildnis machen. Autorfiktionale Strategien bei W. Kempowski, U. Johnson und W.G. Sebald. In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstitution, Bielefeld 2013, S. 163-182.

WEIGEL, Sigrid: Malerei in der Literatur. In: Uni Magazin. Die Zeitschrift der Universität Zürich, 2/1997 (24.07.1997). www.kommunikation.uzh.ch/static/unimagazin/archiv/2-97/malerei.html (Zugriff vom 12.12.2017).

WEINRICH, Harald: Sprache in Texten, Stuttgart 1979.

WEISSTEIN, Ullrich (Hg.): Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets, Berlin 1992.

WELTZIEN, Friedrich/ Ullrich, Jessica (Hg.): Tier-werden, Mensch-werden. Ausstel.-Kat. Berlin 2009.

WIELAND, Magnus: about:blank. Appropriationen des Leerraums seit Mallarmé. In: Gilbert, Annette (Hg.): Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern, Bielefeld 2012, S. 193-216.

WILLEMS, Gottfried: Anschaulichkeit. Zur Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils, Tübingen 1989.

WINKGENS, Meinhard: Palimpsest. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart, Weimar 2008, S. 554.

WOHLFARTH, Irving: Anachronie. Interferenzen zwischen Walter Benjamin und W.G. Sebald. In: IASL, hrsg. Bachleitner, Norbert/ Begemann, Christian/ Erhart, Walter [et al.], Bd. 33, Hf. 2, Berlin, München, Boston 2009, S. 184-242.

WOLFF, Lynn: „Das metaphysische Unterfutter der Realität“: Recent Publications and Trends in W.G. Sebald Research. In: Monatshefte, Bd. 99, Nr. 1, 2007, S. 78-101.

WULF, Christoph: Anthropologie. Geschichte, Kultur, Philosophie, Reinbeck bei Hamburg 2004.

ZBOYA, Eric: Übersetzung in höhere Dimensionen. Eine topologische Reise über den zweidimensionalen Raum der Buchseite in Stéphane Mallarmés *Un coup de dés*. In: Gilbert, Annette (Hg.): Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern, Bielefeld 2012, S. 217-230.

ZISSELBERGER, Markus (Hg.): The Undiscover'd Country. W. G. Sebald and the Poetics of Travel, Rochester New York 2010.

ZUCCHI, Matthias: Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil W.G. Sebalds. In: Sinn und Form, Hf. 4, Nr. 56, 2004, S. 841-850.

ZUSCHLAG, Christoph: Vom Kunstzitat zur Metakunst - Kunst über Kunst im 20. Jahrhundert. In: Mai, Ekkehard/ Wettengl, Kurt (Hg.): Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, Wolfratshausen 2002, S. 171-189.

Internetseiten:

www.92yondemand.org/75-at-75-rick-moody-on-w-g-sebald (Zugriff vom 22.09.2017).

www.aargauerkunsthhaus.ch/uploads/tx_ltagkmanager/1400677_FLYER_6S_WALSER_web2_neu.pdf (Zugriff vom 20.11.2017).

<https://www.archive.newmuseum.org/print-ephemera/7142> (Zugriff vom 09.12.2017).

www.artfacts.net/en/institution/smart-curating-consulting-2257/news/christel-dillbohner-e-announcement-april-may-2006-don-soker-2673.html (Zugriff vom 15.11.2017).

www.barbarahui.net/litmap/ (Zugriff vom 17.12.2017).

www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/las-variaciones-sebald/47328 (Zugriff vom 15.11.2017).

www.dla-marbach.de/dla/museum/ausstellungen/index.html/ (Zugriff vom 14.10.2017).

www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/interart/media/dokumente/Forschungsprogramm_InterArt.pdf (Zugriff vom 10.09.2017)

www.iawis.org/ (Zugriff vom 30.11.2017).

www.inktree.ch/?p=393 (Zugriff vom 10.11.2017).

www.kaistrasse10.de/rueckblick/2009/remote-memories.html (Zugriff vom 20.11.2017).

<https://www.mariangoodman.com/exhibitions/fatigues> (Zugriff vom 12.11.2017).

www.web.archive.org/web/20120713060653/http://www.mathildenhoehe.info/www/archiv.html#Symposiumprogramm (Zugriff vom 10.11.2017).

www.mudam.lu/de/exposition/details/exposition/limage-papillon/ (Zugriff vom 11.07.2017).

www.othercriteria.com/browse/all/artist-choice-books (Zugriff vom 16.01.2015).

www.othercriteria.com/product/out-of-print-books-the-raven-le-corbeau-by-edgar-allan-poe-chosen-by-olivier-garbay (Zugriff vom 16.01.2015).

www.proart.marc.uni-muenchen.de/programm/idee/index.html (Zugriff vom 02.11.2017).

www.kunstsammlung.de/entdecken/ausstellungsarchiv/ausstellungen-2014.html (Zugriff vom 10.10.2017)

www.salon-verlag.de/editionen-kategorie/edition-exlibris/ (Zugriff vom 16.11.2017).

www.situation-kunst.de/rendez-vous.htm (Zugriff vom 09.11.2017).

www.source.ie/sourcephoto/?p=2164 (Zugriff vom 08.02.2018).

www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/level-2-gallery-rings-saturn (11.11.2017).

www.ubu.com/concept/ (Zugriff vom 13.11.2017).

www.univie.ac.at/bildzitat (Zugriff vom 10.10.2017).

www.waterlog.fvu.co.uk/index.html (Zugriff vom 12.11.2017).

www.waterlog.fvu.co.uk/simonpope_norwich/ (Zugriff vom 10.11.2017).

7. Abbildungsverzeichnis

7.1 Abbildungsnachweis

- Abb. 1.1: Thomas Hirschhorn: Emergency Library, 2003, Studioansicht, Edition von 37 „Büchern“, Karton, Papier, Fotokopien, Drucksachen, transparente Plastikfolie, jedes ein Unikat, signiert und nummeriert, Ink Tree Editions, Küsnacht, Schweiz, 2003. © Thomas Hirschhorn.
- Abb. 2.1: Unilever Series: Dominique Gonzalez-Foerster: TH.2058, 2008, multimediale Installation, Installationsansicht, Turbinenhalle der Tate Modern, London. Foto: © Tate, London [2018].
- Abb. 2.2: Unilever Series: Dominique Gonzalez-Foerster: TH.2058, 2008, multimediale Installation, Installationsansicht, Turbinenhalle der Tate Modern, London. Foto: © Tate, London [2018].
- Abb. 2.3: Buchcover von Jack Kerouac: On the Road, Penguin Modern Classics, London, 2000.
- Abb. 2.4: Buchcover von Simon Morris: Getting Inside Jack Kerouac's Head, information as material, 2010.
- Abb. 2.5: Buchcover von Joe Hale: Getting Inside Simon Morris Head, information as material 2014.
- Abb. 2.6: Anna Gaskell: Untitled #1, 1996, aus der Serie *Wonder* (1996-97), C-Print, 40,6 x 50,8 cm. © Anna Gaskell.
- Abb. 2.7: Anna Gaskell: Untitled #6, 1996, aus der Serie *Wonder* (1996-97), C-Print, 48,3 x 59 cm. © Anna Gaskell.
- Abb. 2.8: Ausschnitt aus W.G. Sebald: Die Ringe des Saturn, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M. 2007, S. 21.
- Abb. 2.9: Ausschnitt aus W.G. Sebald: Schwindel. Gefühle., Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M. 2007, S. 96.
- Abb. 2.10: Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt, 2008-2009, Installationsansicht, Literaturmuseum der Moderne, Marbach. © Deutsches Literaturarchiv Marbach.
- Abb. 2.11: Ausschnitt aus Georges Didi-Huberman (Hg.): Atlas. How to Carry the World on One's Back? Ausst.-Kat. TF Editors Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2010, Bildtafel 36, Atlas unserer modernen Legenden.

- Abb. 2.12: Sebald, W.G./ Tripp, Jan Peter: Unerzählt, Carl Hanser Verlag München/ Wien, 2003, S. 42f. Bild: © Jan Peter Tripp.
- Abb. 2.13: Sebald, W.G./ Jaray, Tess: For Years Now. Poems by W.G. Sebald - Images by Tess Jaray, Short Books Ltd, London 2001, S. 18f. Bild: © Tess Jaray.
- Abb. 3.1: Reinhartz, Dirk/ Graf von Krockow, Christian: totenstill. Bilder aus den ehemaligen deutschen Konzentrationslagern, Steidl Verlag, Göttingen 1994, S. 181. Foto: © Dirk Reinartz.
- Abb. 3.2: Ausschnitt aus W.G. Sebald: Austerlitz, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M. 2006, S. 402f.
- Abb. 3.3: Blaufuks, Daniel: Terezín, Steidl Verlag, Göttingen 2010, o.S. © Daniel Blaufuks.
- Abb. 3.4: Ausschnitt aus Tacita Dean: W.G. Sebald [Map found by Joseph Dean in Goch, 1944. Photo: Jon Littkemann], aus: Tacita Dean. Seven Books. Ausst.-Kat. ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris und Steidl Verlag, Göttingen 2003, o.S. © Tacita Dean.
- Abb. 3.5: Ausschnitt aus W.G. Sebald: Die Ringe des Saturn, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M. 2007, S. 313.
- Abb. 3.6: Ausschnitt aus Tacita Dean: W.G. Sebald [Tacita Dean in the bus stop, Naselesele, Fiji. Photo: Mathew Hale], aus: Tacita Dean. Seven Books. Ausst.-Kat. ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris und Steidl Verlag, Göttingen 2003, o.S. © Tacita Dean.
- Abb. 3.7: Ausschnitt aus Tacita Dean: W.G. Sebald [Found photographs of Goch, 1944; Goch, 2003. Photo: Dr. Georg Kersting], aus: Tacita Dean. Seven Books. Ausst.-Kat. ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris und Steidl Verlag, Göttingen 2003, o.S. © Tacita Dean.
- Abb. 3.8: Ausschnitt aus Tacita Dean: W.G. Sebald [The Presentation of the Heine Prize to W.G. Sebald in the Senate Room of County Hall in the City of Düsseldorf by the Mayor Joachim Erwin on December 13th, 2000. Photo: Wilfried Meyer], aus: Tacita Dean. Seven Books. Ausst.-Kat. ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris und Steidl Verlag, Göttingen 2003, o.S. © Tacita Dean.
- Abb. 3.9: Christel Dillbohner: Itinerary for a Walking Tour Through East Anglia, 2004, Maulbeerbaumpapier, Bienenwachs, Pigmente, 24,13 x 182,88 cm, Detailansicht. © Christel Dillbohner.

- Abb. 3.10: Christel Dillbohner: Itinerary for a Walking Tour Through East Anglia, 2004, Maulbeerbaumpapier, Bienenwachs, Pigmente, 24,13 x 182,88 cm, Reproduktion aus: Patt, Lise (Hg.) Searching for Sebald - Photography after W.G. Sebald. The Institute of Cultural Inquiry, Los Angeles 2007, S. 388-389. © Christel Dillbohner.
- Abb. 3.11: Christel Dillbohner: Nach der Natur, 2005, 5 eingefärbte Maulbeerbaumpapierbögen, Bienenwachs, Ölfarbe, 170 x 450 cm, Detailansicht. © Christel Dillbohner.
- Abb. 3.12: Christel Dillbohner: Nach der Natur, 2005, 5 eingefärbte Maulbeerbaumpapierbögen, Bienenwachs, Ölfarbe, 170 x 450 cm, Installationsansicht, Gallery Hirawata, Fujisawa, Tokyo. © Christel Dillbohner.
- Abb. 3.13: Jan Peter Tripp: Schreber-Album N° 9, 1976, Kaltnadelradierung, 10 cm x 7 cm © Jan Peter Tripp.
- Abb. 3.14: Ausschnitt aus Tacita Dean: W.G. Sebald [W.G. Sebald près du buste de Heinrich Heine à l'Institut Heinrich Heine, Bilker Strasse Düsseldorf, le 12 Décembre 2000. Photo: Wilfried Meyer], aus: Tacita Dean. Seven Books. Ausst.-Kat. ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris und Steidl Verlag, Göttingen 2003, o.S. © Tacita Dean.
- Abb. 3.15: Ausschnitt aus Tacita Dean: W.G. Sebald [Tacita Dean in the bus stop, Naselesele, Fiji. Photo: Mathew Hale], aus: Tacita Dean. Seven Books. Ausst.-Kat. ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris und Steidl Verlag, Göttingen 2003, o.S. © Tacita Dean.
- Abb. 4.1: Waterlog, 2007, Norwich Castle Museum & Art Gallery, Norwich, Installationsansicht © Die Künstler und Film and Video Umbrella, London. Foto: © Brada Barassi.
- Abb. 4.2: L'Image Papillon, 2013, Musée d'Art Moderne, Luxemburg, Installationsansicht. Foto: © Cornelia Kratz.
- Abb. 4.3: L'Image Papillon, 2013, Musée d'Art Moderne, Luxemburg, Installationsansicht. Foto: © Cornelia Kratz.
- Abb. 4.4: Waterlog, 2007, Installationsansicht [Cast of the skull of Thomas Browne, Norfolk and Norwich University Hospital NHS Trust], Norwich Castle Museum & Art Gallery, Norwich. © Film and Video Umbrella, London. Foto: © Brada Barassi.

- Abb. 4.5: Waterlog, 2007, Installationsansicht [Pattern Book, late 18th century, Bridewell Museum, Norwich], Norwich Castle Museum & Art Gallery, Norwich. © Film and Video Umbrella, London. Foto: © Brada Barassi.
- Abb. 4.6: Tacita Dean: Michael Hamburger, 2007, 16mm-Film (anamorph), Farbe, optischer Ton, 28 min., Installationsansicht, Waterlog, 2007, Norwich Castle Museum & Art Gallery, Norwich. © Tacita Dean, Courtesy Frith Street Gallery, London und Marian Goodman, New York/ Paris sowie Film and Video Umbrella, London. Foto © Brada Barassi.
- Abb. 4.7: Ausschnitt aus W.G. Sebald: Die Ringe des Saturn, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M. 2007, S. 12.
- Abb. 4.8: Tacita Dean: Michael Hamburger, 2007, 16mm-Film (anamorph), Farbe, optischer Ton, 28 min., Installationsansicht, Wandermüde, 2007, Frith Street Gallery, London. © Tacita Dean, Courtesy Frith Street Gallery, London und Marian Goodman, New York/ Paris.
- Abb. 4.9: Ausschnitt aus W.G. Sebald: Die Ringe des Saturn, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M. 2007, S. 218f.
- Abb. 4.10: Tacita Dean: Michael Hamburger, 2007, Schauplatz fotografie. © Tacita Dean, Courtesy Frith Street Gallery, London und Marian Goodman, New York/ Paris.
- Abb. 4.11: Tacita Dean: Michael Hamburger, 2007, Schauplatz fotografie. © Tacita Dean, Courtesy Frith Street Gallery, London und Marian Goodman, New York/ Paris.
- Abb. 4.12: Tacita Dean: Michael Hamburger, 2007, Schauplatz fotografie. © Tacita Dean, Courtesy Frith Street Gallery, London und Marian Goodman, New York/ Paris.
- Abb. 4.13: Marcus Coates: Britain's Bitterns, circa 1997, 2007, audiovisuelle Installation, Detailansicht. © Marcus Coates und Film and Video Umbrella, London. Foto: © Mike Harrington.
- Abb. 4.14: Marcus Coates: Britain's Bitterns, circa 1997, 2007, audiovisuelle Installation, Detailansicht. © Marcus Coates und Film and Video Umbrella, London. Foto: © Mike Harrington.
- Abb. 4.15: Waterlog, 2007, Installationsansicht, Norwich Castle Museum & Art Gallery, Norwich. © Die Künstler und Film and Video Umbrella, London. Foto: © Brada Barassi.

- Abb. 4.16: Marcus Coates: Britain's Bitterns, circa 1997, 2007, audiovisuelle Installation, Detailansicht. © Marcus Coates und Film and Video Umbrella, London. Foto: © Mike Harrington.
- Abb. 4.17: Waterlog, 2007, Installationsansicht [Cast of the skull of Thomas Browne, Norfolk and Norwich University Hospital NHS Trust], Norwich Castle Museum & Art Gallery, Norwich. © Film and Video Umbrella, London. Foto: © Brada Barassi.
- Abb. 4.18: Waterlog, 2007, Installationsansicht, Norwich Castle Museum & Art Gallery, Norwich. © Die Künstler und Film and Video Umbrella, London. Foto: © Brada Barassi.
- Abb. 4.19: Ausschnitt aus W.G. Sebald: Die Ringe des Saturn, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M. 2007, S. 50.
- Abb. 4.20: Ausschnitt aus W.G. Sebald: Die Ringe des Saturn, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M. 2007, S. 272.
- Abb. 4.21: Simon Pope: The Memorial Walks, 2007, multimediale Installation, Installationsansicht, Norwich Castle Museum & Art Gallery, Norwich. © Simon Pope und Film and Video Umbrella, London. Foto: © Brada Barassi.
- Abb. 4.22: Simon Pope: The Memorial Walks, hrsg. von Bode, Steven/ Ernst, Nina, Film and Video Umbrella, London 2008, S. 20, S. 23f. © Simon Pope.

7.2 Abbildungen



Abb. I: Filmstill (6,56 Min.) aus: Austerlitz, England, Regie: Richard West, mit J.J. Long, Clive Scott und Michael-Brandon Jones, A Source Film in Assoziation mit The Irish Times, 29,28 Min., veröffentlicht am 16.06.2013 auf www.source.ie/feature/literature.html (Zugriff vom 08.02.2018).

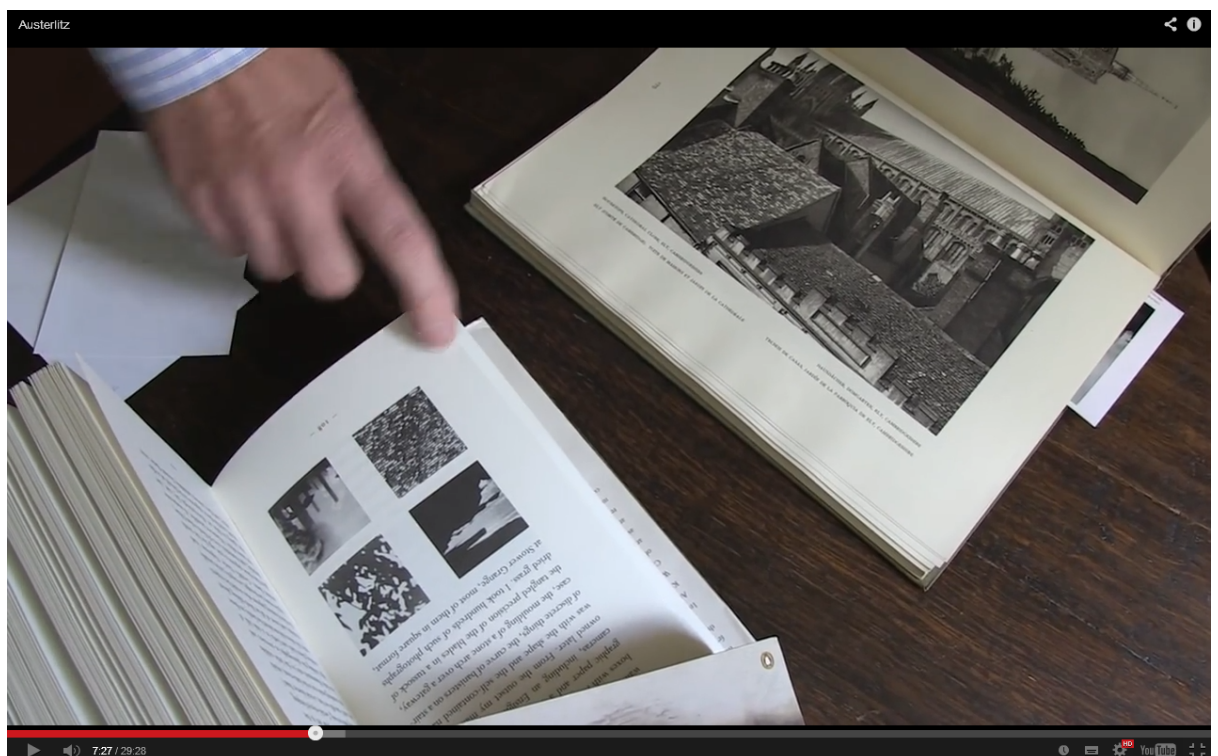


Abb. II: Filmstill (7,27 Min.) aus: Austerlitz, England, Regie: Richard West, mit J.J. Long, Clive Scott und Michael-Brandon Jones, A Source Film in Assoziation mit The Irish Times, 29,28 Min., veröffentlicht am 16.06.2013 auf www.source.ie/feature/literature.html (Zugriff vom 08.02.2018).



Abb. III: Tripp, Jan Peter: *Déclaration de guerre*, 1988, Acryl auf Leinwand, 210 cm x 360 cm. © Jan Peter Tripp.



Abb. IV: Tripp, Jan Peter: *Déjà vu oder der Zwischenfall*, 1992, Acryl auf Leinwand, Holz, 100 cm x 145 cm. © Jan Peter Tripp.

8. Kunst *nach* Sebald

Abschließend seien hier Ausstellungen sowie künstlerische Aneignungen in Form von Künstlerbüchern, Performances, Installationen, Filmen oder Theaterstücke aufgeführt, die im Zusammenhang mit den literarischen Werken des Autors W.G. Sebald entstanden sind.

Ausstellungen

Jahr	Kurator	Titel/ Museum	Künstler
2006	Emma Dexter	Rings of Saturn, Tate Modern, London	Steven Claydon, Nathalie Djurberg, Saul Fletcher, Thomas Helbig, Dorota Jurczak, David Noonan, Davis Wojnarowicz, Thomas Zipp
2007	Steven Bode, Jeremy Millar	Waterlog, Norwich Castle Museum & Art Gallery Sainsbury Centre for Visual Arts The Collection, Lincoln	Marcus Coates, Tacita Dean, Alec Finley, Guy Moreton, Alexander und Susan Maris, Simon Pope
2008	Massimiliano Gioni	After Nature, The New Museum, New York	Allora and Calzadilla, Pawel Althamer, Micol Assaël, Fikret Atay, Roger Ballen, Huma Bhabha, Maurizio Cattelan, William Christenberry, Roberto Cuoghi, Bill Daniel, Berlinde de Bruyckere, Nathalie Djurberg, Revernd Howard Finster, Nancy Graves, Werner Herzog, Robert Kusmirowski, Zoe Leonhard, Klara Liden, Erik van Lieshout, Diego Perrone, Thomas Schütte, Dana Schutz, Tino Sehgal, August Strindberg, Eugene von Bruenchenheim, Artur Żmijewski
2009	Nicolas Bourriaud	Altermodern, Tate Triennial 2009, Tate Modern, London	Franz Ackermann, Darren Almond, Charles Avery, Walead Beshty, Spartacus Chetwynd, Marcus Coates, Peter Coffin, Matthew Darbyshire, Shezad Dawood, Tacita Dean, Ruth Ewan, Loris Gréaud, Subodh Gupta, Rachel Harrison, Joachim Koester, Nathaniel Mellors, Gustav Metzger, Mike Nelson, David Noonan, Katie Paterson, Olivia Plender, Seth Price, Navin Rawanchaikul, Lindsay Seers, Bob & Roberta Smith, Simon Starling,

			Pascale Marthine Tayou, Tris Vonna-Michell
2010	Zdenek Felix	Remote Memories, Kai 10, Raum für Kunst, Düsseldorf	Steven Claydon, Thea Djordjadze, Hansjörg Dobliar, David Noonan, Bernd Ribbeck
2013	Christophe Gallois	L'Image Papillion, Mudam, Luxembourg	Mathieu Kleyebe Anonnenc, Dove Allouche, Lonnie van Brummelen & Siebren de Haan, Moyra Davey, Tacita Dean, Jason Dodge, Felix Gonzalez-Torres, Ian Kiaer, Jochen Lempert, Zoe Leonard, Helen Mirra, Dominique Petitgand, John Stezaker, Danh Võ, Tris Vonna-Michell
2015	Jorge Carrión, Pablo Helguera	Las variaciones Sebald, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona	Carlos Amoraes, Mariana Castillo Deball, Simon Faithfull, Andrea Geyer, Pablo Helguera, Núria Güell, Susan Hiller, Josiah McElheny, Trevor Paglen, Fernando Sánchez Castillo, Taryn Simon, Jan Peter Tripp, Guido Van der Werve, Jeremy Wood

Künstlerische Aneignungen

Jahr	Name	Titel	Kunstform
2003	Tacita Dean	W.G. Sebald	Künstlerbuch
2003	Jan Peter Tripp	L'œil, oder die weiße Zeit	Gemälde
2004	Christel Dillbohner	Itinerary for a Walking Tour Through East Anglia	Wandarbeit
2004	Helen Mirra	Grey Index	Wandarbeit
2005	Christel Dillbohner	Nach der Natur	Wandarbeit
2005	Jeremy Millar	A Firework for W.G. Sebald	Farbfotografien
2007	Marcus Coates	Britain's Bitterns, circa 1997; Cadences	Multimedia-Installationen
2007	Tacita Dean	Michael Hamburger	16mm-Film
2007	Alec Finley	Bell method (Plain Bob Minor); fall (for Michael Hamburger); Circle Poems	Aquarelle Plastik Kreisgedichte auf Rettungsbojen und Glocken

2007	Guy Moreton	Yare Marshes; The Ruins, Walberswick; The River Yare 1; The River Yare 2; Dunston Pillar; Dingle Marsh, Dunwich	Fotografien
2007	Alexander und Susan Maris	Silentium	Video
2007	Simon Pope	The Memorial Walks	Multimedia-Installationen
2008	Klaus Gaida	Luftkampf	Künstlerbuch
2008	ensemble für städtebewohner & friends Christoph Coburger (Regie)	Ich war Sebald – Abverkauf oder Eine Oktoberinstallation nach der Natur	Musik- und Performanceprojekt
2009	Catherine Bennett, Paul Davies, Philip Ralph and Fern Smith, John Hardwick (Regie)	i-witness	Performance
2010	Daniel Blaufuks	Terezín	Künstlerbuch
2011	Grant Gee	Patience (After Sebald)	Film Uraufführung am 28.01.2011 im Rahmen von: After Sebald - Place and Re-Enchantment: A Weekend Exploration, Aldeburgh Music
2011	Patti Smith	Max: A Tribute by Patti Smith	Konzert und <i>spoken word performance</i> Im Rahmen von: After Sebald - Place and Re-Enchantment: A Weekend Exploration, Aldeburgh Music
2011	Sara Seager	Austerlitz	Siebdrucke
2011	Peter Krüger (Buch und Regie)	Antwerpen Centraal	Film
2011	Julia Afifi (Buch und Regie); Irena Wolf, Michael König, Luis Negrón van Grieken, Chih-Ming Fan (Künstlerische Projektgruppe); Prof. Heide Hageböling, Kunsthochschule für Medien Köln (Projektleitung)	Austerlitz Raumgedanken; Austerlitz – ein Erinnerungs-parcours. Künstlerische Szenographie für ein Stationen-Drama	Theaterstück künstlerische Szenographie
2011	Auftragsarbeit des Festivals von Aix-en-Provence in Co-	Austerlitz	Multimediales Theaterprojekt

	Produktion mit dem Instrumentalensemble Ictus und der Oper von Lille am Théâtre du Jeu de Paume Jérôme Combier (Kompo-nist) und Pierre Nouvel (Bühnenbildner und Videokünstler)		
2012	Katie Mitchell (Regie), Jan Hein (Dramaturgie)	Die Ringe des Saturn Eine englische Wallfahrt	Theater Uraufführung: Halle Kalk, Köln am 11.05.2012
2012	Justin Taylor, Bill Hayward	Last Memory, from Notes on the Inconsolable	Erasure Poetry und Fotografien